# CINEMA & FILM

A. III N. 9 □ ESTATE 1969 □ SPECIALE L. 1000

THEATRE COLLECTION
The Research Libraries
New York Public Library



TITANUS distribuzione presenta
una produzione DANIEL FILM realizzata
da ELIO SCARDAMAGLIA e UGO GUERRA

# GIOVINEZZA GIOVINEZZA

di FRANCO ROSSI

con ALAIN NOURY - KATIA MOGUY
ROBERTO LANDE - Olimpia Carlisi
e con GUIDO ALBERTI

nella foto: Olimpia Carlisi e Alain Noury

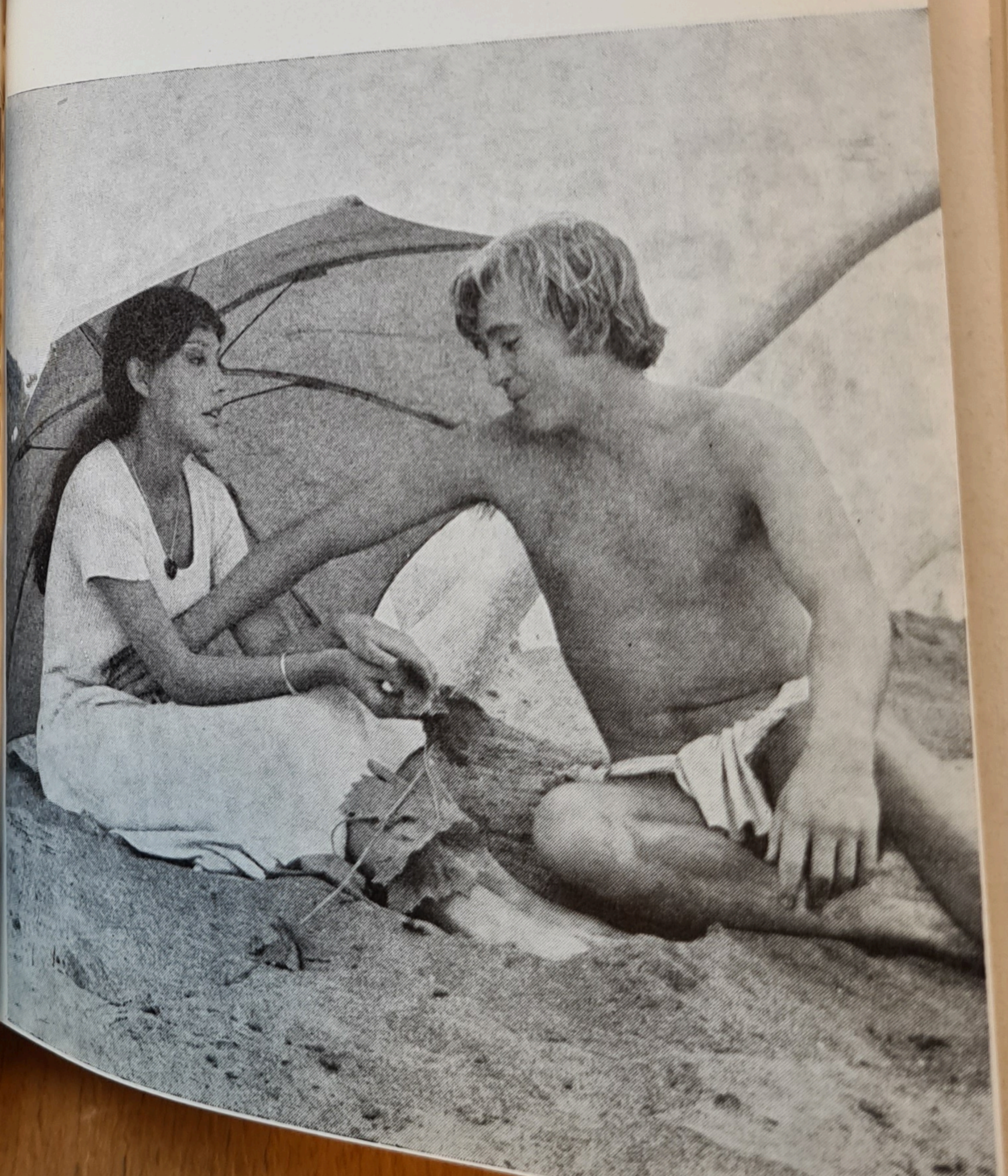


POLIFILM s.r.l. presenta
un film di MARCO FERRERI

# IL SEME DELL'UOMO

con ANNE WIAZEMSKY
MARCO MARGINE
e con ANNIE GIRARDOT

nella foto: M. Margine e A. Wiazemsky



POLIFILM s.r.l. presenta
un film di JEAN-LUC GODARD

VENTO DELL'EST

con GIAN MARIA VOLONTE'
ANNE WIAZEMSKY
CRISTIANA TULLIO ALTAN
PAOLO POZZESI

nella foto: Josè de Varelas, C. Tullio Altan, G.M. Volontè, A. Wiazemsky, P. Pozzesi



CINEMA & FILM
a. III n. 9 estate 1969

comitato direttivo
PIERO ANCHISI
ADRIANO APRÀ
LUIGI MARTELLI
MAURIZIO PONZI
CLAUDIO RISPOLI
STEFANO RONCORONI

Le copertine:
Harry Crocker, Merna Kennedy e Charlie Chaplin in THE CIRCUS di Charlie Chaplin
Carmelo Bene in CAPRICCI di Carmelo Bene

**SITUAZIONE**

223 **PIERO SPILA**: Le cadavre exquis del cinema rivoluzionario
233 **GIANNI MENON**: La politica del melodramma (Glauber Rocha)

**NUOVO CINEMA ITALIANO - 2**

243 **ENZO UNGARI**: I Nudi e i Morti (Carmelo Bene e Piero Bargellini)
250 **GIANNI MENON**: Incontrarsi e dirsi addio (« Nostra Signora dei Turchi »)
257 **MAURIZIO GRANDE**: Maschere e pugnali (« Nostra Signora dei Turchi »)
260 **ADRIANO APRÀ** e **PIERO SPILA**: Trilogia per un massacro (Mario Schifano)
266 **ADRIANO APRÀ**: Prometeo liberato (Piero Bargellini)
273 **FABIO CARLINI**: Il fico fruttuoso (« Agonia »)
277 **ADRIANO APRÀ** e **FRANCO FERRINI**: Tropico dello Scorpione (« Sotto il segno dello Scorpione »)
284 **ADRIANO APRÀ**: Ombre ammonitrici (« La coppia »)
287 **ALFREDO ROSSI**: Sogni rubati (« Stefano junior »)
289 **ORESTE DE FORNARI**: Le mutazioni divertenti (« Che cosa sono le nuvole? »)

**DOCUMENTI**

291 **ROBERTO ROSSELLINI**: « Atti degli Apostoli » (sceneggiatura)

**RECENSIONI**

313 **MAURIZIO PONZI**: Charlot sulla Terra (« Il Circo »)
315 **ENZO UNGARI**: Tutta la memoria del mondo (« Je t'aime je t'aime »)
319 **LUIGI COLLO**: ... (Je) t'aime... (« Je t'aime je t'aime »)
322 **FABIO CARLINI**: I giorni della creazione (« La via lattea »)
326 **FRANCO FERRINI**: La donna che morì due volte (« Quando muore una stella »)
332 **ENZO UNGARI**: Il Teatro dei signori Tabard (« Baci rubati »)

...M s.r.l. presenta
di JEAN-LUC GODARD
...NTO DELL'EST
...n GIAN MARIA VOLONTE'
ANNE WIAZEMSKY
...ISTIANA TULLIO ALTAN
PAOLO POZZESI
...arelas, C. Tullio Altan, G.M. Volontè, A. Wiazemsky, ...



comitato direttivo

PIERO ANCHISI
ADRIANO APRÀ
LUIGI MARTELLI
MAURIZIO PONZI
CLAUDIO RISPOLI
STEFANO RONCORONI

# CINEMA & FILM

a. III n. 9 estate 1969

Le copertine:

Harry Crocker, Merna Kennedy e Charlie Chaplin in THE CIRCUS di Charlie Chaplin

Carmelo Bene in CAPRICCI di Carmelo Bene

## SITUAZIONE

223 **PIERO SPILA**: Le cadavre exquis del cinema rivoluzionario
233 **GIANNI MENON**: La politica del melodramma (Glauber Rocha)

## NUOVO CINEMA ITALIANO - 2

243 **ENZO UNGARI**: I Nudi e i Morti (Carmelo Bene e Piero Bargellini)
250 **GIANNI MENON**: Incontrarsi e dirsi addio (« Nostra Signora dei Turchi »)
257 **MAURIZIO GRANDE**: Maschere e pugnali (« Nostra Signora dei Turchi »)
260 **ADRIANO APRÀ** e **PIERO SPILA**: Trilogia per un massacro (Mario Schifano)
266 **ADRIANO APRÀ**: Prometeo liberato (Piero Bargellini)
273 **FABIO CARLINI**: Il fico fruttuoso (« Agonia »)
277 **ADRIANO APRÀ** e **FRANCO FERRINI**: Tropico dello Scorpione (« Sotto il segno dello Scorpione »)
284 **ADRIANO APRÀ**: Ombre ammonitrici (« La coppia »)
287 **ALFREDO ROSSI**: Sogni rubati (« Stefano junior »)
289 **ORESTE DE FORNARI**: Le mutazioni divertenti (« Che cosa sono le nuvole? »)

## DOCUMENTI

291 **ROBERTO ROSSELLINI**: « Atti degli Apostoli » (sceneggiatura)

## RECENSIONI

313 **MAURIZIO PONZI**: Charlot sulla Terra (« Il Circo »)
315 **ENZO UNGARI**: Tutta la memoria del mondo (« Je t'aime je t'aime »)
319 **LUIGI COLLO**: ... (Je) t'aime... (« Je t'aime je t'aime »)
322 **FABIO CARLINI**: I giorni della creazione (« La via lattea »)
326 **FRANCO FERRINI**: La donna che morì due volte (« Quando muore una stella »)
332 **ENZO UNGARI**: Il Teatro dei signori Tabard (« Baci rubati »)

335 **ENZO UNGARI**: Le vertigini di Orfeo (« Una sera... un treno »)

343 **FRANCO FERRINI**: Stéphane (« Stéphane, una moglie infedele »)

346 **GIANNI MENON**: Passione (« The Illiac Passion »)

349 **MAURIZIO PONZI**: Le donne sono belle, i poeti e gli uomini di scienza... (« Petulia »)

351 **ENZO UNGARI**: I piccoli film fantastici (Fisher, Douglas, Mulligan, Black, Hale, Masumura, etc.)

361 **FRANCO FERRINI**: West by Northwest (Douglas, Mulligan, Tom Gries, Hale)

367 **LUIGI COLLO** e **DARDANO SACCHETTI**: Perpetuum mobile: the city

371 **STEFANO BECCASTRINI** e **MARCO MELANI**: Teoria (e pratica) della (contro) informazione (« The Newsreel »)

374 **ADRIANO APRÀ**: Un cinegiornale « neorealistico » (« Apollon, una fabbrica occupata »)

**Direzione e amministrazione:** vicolo del Governo Vecchio 8, 00186 Roma, tel. 659449, 7583967. Questo numero L. 1.000 — Arretrati L. 800 — Abbonamenti: per l'Italia: annuale L. 2.000; per l'estero, annuale L. 3.000; sostenitore, L. 10.000. Gli abbonamenti si effettuano con versamento sul c/c postale n. 1/51180 intestato a « Cinema e Film », via S. Telesforo 19, Roma. Gli Abbonamenti possono decorrere da qualsiasi numero — Spedizione in abb. postale, gruppo IV.
**Direttore responsabile:** Adriano Aprà — **redazione:** Franco Ferrini, Maurizio Ponzi, Piero Spila — collaborazione grafica: Sergio Salaroli
**distribuzione nelle librerie:** a cura della Aldo Garzanti Editori s.a.s., via della Spiga 30, Milano — Tipografia SALEMI via G. Pianell 26, Roma, tel. 434057, « Cinema & Film » è iscritta con n. 11307 nel Registro della Stampa, in data 5-12-1966.
E' vietata la riproduzione anche parziale di saggi e testi senza autorizzazione.



# SITUAZIONE



## Le cadavre exquis del cinema rivoluzionario

di Piero Spila

Se un cinema politico è ancora lontano non solo dal potersi costituire nella pratica ma anche come semplice definizione teorica, si deve ammettere l'esistenza di un processo evolutivo determinatosi negli ultimi anni all'interno delle strutture del linguaggio e delle forme del cinema, in quelle che sono le sue stesse motivazioni estetiche-culturali e le sue poetiche ideologico-creative.

In questo senso non dovrebbe essere difficile tentare di risalire l'itinerario creativo di quel cinema « rivoluzionario » (o rivoluzionato? o rivoluzionante?) che ultimamente ha costituito ogni stimolo di rinnovamento all'interno della comunicazione cinematografica. Determinare cioè le origini e gli sviluppi, le provocazioni e gli esiti di queste « rivoluzioni cinematografiche »: l'acquisizione della « coscienza » del cinema come acquisizione della « coscienza del linguaggio cinematografico », l'elaborazione di un nuovo linguaggio svolta parallelamente alla verifica e sulla disgregazione del precedente, la coscienza e l'analisi delle strutture comunicative, l'importanza acquisita, e verificata, delle strutture della percezione e delle « esperienze visive », il tutto inteso a creare nuove forme di espressione cinematografica, nuove tensioni, un nuovo modo di « comunicare » e quindi **intendere e fare cinema.**

Cinema quindi alla ricerca di se stesso, nella liberazione degli strumenti emotivi e dei propri modelli stilistici inariditi, in quanto convenzionali, e nella scoperta e denuncia, nella coscienza e nell'analisi di questi strumenti e di questi modelli.

Volendo parlare di un cinema « rivoluzionario » più o meno ipotetico (e nell'attesa di affrontare quello « politico ») si devono però chiarire innanzitutto quelli che sono i termini del problema: che cosa intendiamo cioè, noi, oggi, per « cinema rivoluzionario »? o, meglio: che cosa intendiamo per « rivoluzione nel cinema »?

Al di là delle ipotesi e prima dei modelli pratici (finora tutti, più o meno, imperfetti) tentiamo di definire un primo modello « ideale » di « rivoluzione delle forme ».

Intanto, la rivoluzione (in senso generale e quindi anche la rivo-
luzione del cinema) è qualcosa che intende abbattere una **strut-**
**tura** (o una forma) preesistente e costituita a sistema, e che a
questo fine destina tutti i suoi scopi e sacrifica tutti i mezzi a sua
disposizione, brucia tutti i riferimenti alle sue spalle, chiude e so-
vrappone tutti i suoi orizzonti per un orizzonte unico e definitivo,
libero e liberatorio.
Rivoluzione è quindi prima di tutto una scelta esistenziale antago-
nistica nei confronti di una materia che, rifiutata, viene posta al
di là di quella scelta, rimane immessa in un universo lontano, in-
contaminabile in quanto sistema concluso, abbattibile in quanto or-
mai individuato.
Per rivoluzione intendiamo però anche una rivoluzione senza com-
promessi, senza cioè il « venire a patti » di ogni post-rivoluzione
(destino storico di ogni rivoluzione), dato dal fallimento della ri-
cerca di un nuovo linguaggio — espressione della rivoluzione —
specchio di una società rivoluzionata e quindi, idealmente, nuova,
e dalla necessità moralistica (e quindi falsa) di dover sacrificare
alle « esigenze della ragione pratica » le **nuove morali** sociali e le
**nuove forme** conquistate, trovate o ritrovate, nella liberazione del-
l'**immaginazione,** nell'attuazione pratica dell'**utopia**.
Per Rivoluzione intendiamo quindi una rivoluzione integrale, cioè
un conflitto etico-estetico, ideologico-culturale, senza possibilità
pratica di risoluzione perché posto tra due mondi-sistemi estranei
e assolutamente indipendenti. Mentre la Rivoluzione dovrebbe es-
sere il momento storico processuale del superamento di quel con-
flitto, la rivoluzione si perde proprio nel tentativo di risanare
quel conflitto: un mondo nasce storicamente dall'altro, la nostalgia
dell'« altro » spesso fa dimenticare che uno è la negazione e l'anti-
tesi dell'altro.
Quindi parliamo di una rivoluzione per il momento solamente idea-
le, cioè una posizione assurda in quanto ancora tragicamente dia-
lettica: agli **attacchi** portati alla forma da abbattere non seguono
**risposte,** perché la « forma » e la « rivoluzione di quella forma » vi-
vono in sistemi di valori diversi, in dialettiche chiuse in se stesse.
Mentre la rivoluzione integrale ha come destino il fallimento (più
o meno parziale) dato dalla condizione storica da cui nasce, questa
rivoluzione ideale ha un destino utopistico in quanto è costretta a
prescindere dalla forma che intende abbattere, mentre in definiti-
va è essa che la giustifica e che l'ha fatta sorgere.
Parallelamente al Mito di Orfeo, la rivoluzione abbattendo il vec-
chio mondo dovrebbe evitare di voltarsi indietro (la dolcezza di pri-
ma della rivoluzione) per non essere « contaminata » dai suoi mo-
delli costitutivi, se non vuole esprimere il suo linguaggio (l'età
nuova, il futuro nato dal nulla) sull'impronta del precedente.
Ma la Rivoluzione in quanto anche atto esistenziale non può evi-
tare di voler prendere coscienza di se stessa, la sua è una nostal-
gia antica, per amore della ragione ricercherà le cause dei suoi
errori, risalirà alle origini storiche dei suoi fallimenti illudendosi
così di evitare i nuovi. Ma, come Orfeo, ad un certo punto la Ri-
voluzione si renderà conto di essersi « voltata indietro », ed è trop-
po tardi anche se tutto continua.
L'atto rivoluzionario « ideale » è dunque per il momento solo un
atto astratto, un atto che crea all'interno del suo sistema dialetti-
co auto-generando una **nuova forma** che non ponendosi in alterna-
tiva con la precedente non ne deriva né i suoi sintomi né i suoi
conati, non ne scimmiotta né i segnali né gli stereotipi, non si co-
stituisce attraverso i suoi codici, né si esprime con il suo linguag-
gio: in quanto nuova forma deve inventare un nuovo linguaggio
« di sé » per vivere ed esprimersi. La nuova **forma** deve esigere
«un nuovo linguaggio per definire e comunicare i nuovi **valori.** E' sta-
to detto che il grado al quale una rivoluzione sviluppa condizioni



sociali e relazioni **qualitativamente** diverse, può essere forse indi-
cato dallo sviluppo di un linguaggio diverso: la rottura del conti-
nuum della dominazione deve essere pure una rottura del vocabo-
lario della dominazione ».
Anche se il fine di questo tipo di rivoluzione rimane sempre l'ab-
battimento di qualcosa che ci preesiste, non si vogliono fare, e
non si fanno, i conti con questo **qualcosa,** lo si esilia nel suo essere
un semplice dato di fatto **storico,** motore del tutto ma già **dato** pre-
supposto, completamente esaurito nella sua funzione, già uscito dal
mito per essere chiuso nella leggenda, fuori quindi dal « vecchio
mondo », figuriamoci ora dal « nuovo ».
La rivoluzione si attua soprattutto nella « negazione dell'intero esta-
blishment, della sua morale, della sua cultura, l'affermazione del di-
ritto di edificare una società in cui l'abolizione della povertà e del-
la fatica si concluda in un universo dove il sensuale, il giocoso, il
calmo, il bello diventano forme di esistenza, e pertanto la **forma**
**stessa della società ».**
Una vera ''rivoluzione delle forme'' è quindi ancora inattuabile in
quanto oggettivamente astratta e soggettivamente utopistica: la ri-
voluzione, in realtà, non è fallita, non è mai stata iniziata, la sua
colpa è nel rifiutarsi di voler condurre fino in fondo (cioè realiz-
zarlo anche nella pratica) il suo discorso, che essendo un discorso
rivoluzionario si pone, e deve essere posto, al di fuori della sto-
ria per essere origine di una storia nuova. Invece si fallisce proprio
quando si vuole dare una coscienza storica al momento rivoluzio-
nario, nel voler cercare un senso programmatico in quello che si è
creato auto-generativamente, nel voler dare un passato a quello che
è solo futuro, nel voler svirilizzare l'utopia ricercando i suoi conno-
tati pratici nella realtà circostante e nelle contingenze del presen-
te, mentre si dovrebbe salvaguardare la **coscienza dell'utopia** anche
quando essa entra nella pratica quotidiana, nella storia dei nostri
giorni e delle nostre esperienze: il **senso ritrovato** delle bandiere
rosse nei quartieri urbani delle metropoli o le scritte anarchiche
sulla stazione di Cetraro...
Ma se questa rivoluzione non si è ancora verificata, ci sono state
ugualmente delle ''eccezioni'' alla norma, quando splendide ed esal-
tanti, quando suicide o illusorie, quando coscienti e quando folli.
Tentiamo dunque un excursus tra queste ultime ''eccezioni'' verifi-
catesi nel cinema, prendendo i casi più esemplari, non tanto per
verificare i risultati ottenuti quanto per prendere coscienza degli
orizzonti aperti, le strade indicate e quelle sbarrate per sempre.
Io credo che il tardare a sorgere di un ''cinema politico'', il falli-
mento di tutti i tentativi fatti finora e soprattutto gli equivoci sorti
non possano non spiegarsi anche attraverso questa analisi.
Prefigurando o elaborando forme nuove di cinema, non si può pre-
scindere da queste eccezioni, come non si può attendere il mo-
mento magico in cui l'**eccezione** (sempre meno eccezione) coinci-
derà con la **norma,** e il cinema ''rivoluzionario'' (rivoluzionario e
rivoluzionante, oggetto e soggetto, mezzo e fine della sua rivolu-
zione) diventerà infine, e definitivamente, ''cinema politico''.
Naturalmente volendo parlare di cinema che in qualche modo rite-
niamo rivoluzionario non potremo evitarci il rischio di essere arbi-
trari nelle scelte. Qui mi limito ad esemplificare il discorso solo con
alcune di quelle eccezioni prima accennate. Prima di tutti metto Go-
dard, naturalmente, e poi il cinema underground come modo di av-
vicinarsi e affrontare il cinema, ma soprattutto come **idea under-**
**ground** del cinema. Poi: Carmelo Bene e Marco Ferreri, due esempi
di rivoluzione combattuta su fronti opposti, la tradizione e l'anar-
chia, il disordine estroflesso e la lucidità, i fiori e il melodramma
contro la rivoltella e il tritolo. Infine Andy Warhol e Jean Cocteau,
cioè la rivoluzione perseguita con metodi, e a scopi, inversi, attra-
verso la ''droga'' e attraverso la ''poesia''.

Non includiamo invece nel nostro discorso Rossellini e Straub che, forse unici, hanno capito il cinema **per quello che è**, lo hanno tradotto in un modo di vivere, l'hanno vissuto e seguitano a viverlo. Essi non hanno rivoluzionato il cinema ma l'hanno scoperto, i loro rapporti con esso si limitano ai tentativi per giungere sempre più vicino ai limiti estremi raggiungibili. La loro rivoluzione è interna al cinema, nasce e muore con esso, esplorando le possibilità del mezzo espressivo cinematografico esplorano se stessi e viceversa...

**Godard.** Godard certo, Godard prima di tutto. Godard, ovvero il ribaltamento nel nome del Mito (cioè del cinema classico) delle strutture della comunicazione, del **fare cinema:** una rivoluzione permanente e generativa del linguaggio e delle forme cinematografiche per adeguare in un continuum stilistico-creativo il mezzo cinematografico ad una realtà dialetticamente in movimento.
Il cinema di Godard è sempre stato per chi lo ha amato una lezione di vita e un modello di comportamento, un modo nuovo di porsi di fronte alla realtà, una realtà ora amata e disprezzata, ora vaga e ora incombente, ora ambigua e ora splendida, che sempre comunque propone nuovi problemi, annulla o rimette in gioco ogni struttura formale e conoscitiva acquisita.
**Il mondo di Godard.** Il sogno come chiarezza, la realtà come ambiguità, la febbre espressiva dei passaggi strazianti, in quanto utopistici, dalla realtà al sogno, dalla sconfitta alla fuga, dalla vita alla morte e viceversa.
**Lo stile di Godard.** La ricerca-verifica di un equilibrio etico-estetico, statico-dinamico tra armonia e disarmonia, un punto di stasi tra amore e furore, tra passato e presente: il passato visto al futuro, il futuro scoperto nel presente.
**Il cinema di Godard.** Godard non può prescindere dal cinema classico. Questo amore Godard lo confessa come una preghiera, ci crede come a una fede: "Ogni tanto capita che nel cinema si veda succedere qualcosa, in un nuovo film di Murnau o in un vecchio film di Bertolucci...".
**L'amore di Godard.** Godard ritrova nel cinema classico quelle che sono le proprie "anomalie". Godard si rispecchia nel cinema classico (lo prende come continuo riferimento del suo cinema) perché ama il sogno e si riconosce nell'utopia: al di là della sua ambiguità e delle sue "mobilità espressive" il cinema classico è lo specchio sognato di un mondo frutto dell'armonia, che trova nella dimensione delle "ombre" e nella "provvisorietà" della sua presenza la sua compiutezza.
**L'ambiguità di Godard, la poesia.** La dinamica emotiva del cinema di Godard è data dalla dialettica accesa tra una concezione del mondo classico visto sempre come Mito (e quindi poetico, sfuggente) e il dolore-necessità (la dimensione esistenziale) di dovervi rinunciare: il conflitto perduto in partenza tra il sogno della fuga e la certezza della pratica, l'universo dell'immaginazione e la prigione della necessità. **La rivoluzione** è all'interno di chi si pone **il problema,** di chi lo vive fino in fondo, di chi non riesce ad uscirne fuori altrimenti.
**La rivoluzione di Godard.** Le elaborazioni permanenti del linguaggio cinematografico condotte da Godard (il cinema re-inventato ogni volta) sono arrivate, ribellione dopo ribellione, alla disgregazione oramai quasi totale delle strutture della comunicazione: il cinema non parla più di se stesso ma irride se stesso, al di là del prendere coscienza (è sempre stato cosciente) delle sue insufficienze (le sue **ombre**, le sue **utopie**), oggi il cinema di Godard non vive più solo di illusioni ma le auto-verifica, al dolore sostituisce la freddezza della lucidità, alla poesia dell'istintivo subentra la ferocia della ragione.



Dal mito della realtà (il mondo "classico" di **A bout de souffle** e la perdita definitiva di quel mondo "classico" in **Pierrot le fou**) al mito dell'utopia (**Made in U.S.A.** come ricerca e **Week end** già come verifica).
La febbre stilistica che ha sempre caratterizzato gli adeguamenti linguistici della (e sulla) realtà, partita da un'operazione sul linguaggio cinematografico è arrivata proprio alla disgregazione di quel linguaggio. E l'ultima nota linguistica del cinema di Godard è proprio questa: il **senso** delle emozioni e della percezione, le suggestioni e gli spazi dell'**esperienza.**
La rivoluzione cinematografica di Godard è dunque una rivoluzione "umanistica", una rivoluzione cioè fatta e portata avanti all'interno del mito cinematografico dove la demistificazione operativa (sul linguaggio, sull'affascinamento ecc.) ha però come fine ultimo una re-mistificazione poetica. Un processo rivoluzionario che partendo dall'amore per una cosa che si è coscienti di dover perdere, attraverso il dolore e il rimpianto di quella perdita giunge comunque a prefigurare un nuovo orizzonte espressivo attraverso l'elaborazione e la verifica di nuovi canali comunicativi, nuove occasioni di coinvolgimento.
Il cinema di Godard più che attraverso suoni e immagini parla ora per onde magnetiche e impulsi emotivi, è un cinema non più **specchio della realtà ma senso della realtà,** dove la materia viene direttamente e completamente coinvolta nel processo della elaborazione-rappresentazione cinematografica, dove tutto il mondo interno-esterno della realtà si consuma e si auto-definisce con il cinema. Godard non mira alla distruzione del cinema ma alla costituzione di un cinema "altro", nato magari da un adeguamento operativo del precedente alle nuove realtà. Abbandonato ogni orizzonte precedente, il cinema di Godard ricostituisce un **nuovo orizzonte,** unico e illimitato, soggettivo e moltiplicabile all'infinito, non percepibile **fuori** di noi ma viaggiante **dentro** noi stessi: al di là dell'illusione, della "imitazione", dell' "armonia" della realtà, al di là del "realismo" stesso della realtà, la realtà "che conta" (l'unica realtà che vale: la nostra) deve essere scoperta dentro noi stessi, proiettata nel nostro modo di vivere: un cinema-vita quindi, un underground senza clamore, vissuto quotidianamente e ad ogni attimo rimesso in gioco, già fatto nuova esperienza.

Se la guerriglia cinematografica di Godard è dunque un atto rivoluzionario condotto all'interno del cinema (e quindi del mondo), l'esatto contrario si dimostra, almeno a prima vista, quell'happening estetico-culturale-esistenziale, estemporaneo e clamoroso che è il **cinema underground.**
Se per Godard il cinema è **il fine** (persecutorio e liberatorio) della propria rivoluzione personale, per l'underground il cinema non è che **un mezzo** per una rivoluzione espressiva totale, un'occasione estetica per giungere ad un momento creativo o ad una esperienza soggettiva.
Mentre la rivoluzione cinematografica di Godard si poteva definire "umanistica", quella dell'underground è una rivoluzione "eretica". Nell'underground non ci sono miti rimpianti o da salvare, al di là e al di sopra di ogni teoria estetica o programmaticità culturale è la fase generativa-creativa del cinema underground quella che conta (e la dilatabilità di questa fase è naturalmente ancora tutta da verificare).
Il punto di partenza dell'**idea underground** non è Dio ma la morte di Dio, quindi la tabula rasa della cultura tradizionale, il suo orizzonte è a trecentosessanta gradi: non c'è cultura, quindi non c'è alcun obbligo morale.
L'underground si pone come atto di rivolta individualistico miran-

Non includiamo invece nel nostro discorso Rossellini e Straub che, forse unici, hanno capito il cinema **per quello che è**, lo hanno tradotto in un modo di vivere, l'hanno vissuto e seguitano a viverlo. Essi non hanno rivoluzionato il cinema ma l'hanno scoperto, i loro rapporti con esso si limitano ai tentativi per giungere sempre più vicino ai limiti estremi raggiungibili. La loro rivoluzione è interna al cinema, nasce e muore con esso, esplorando le possibilità del mezzo espressivo cinematografico esplorano se stessi e viceversa...

**Godard.** Godard certo, Godard prima di tutto Godard, ovvero il ribaltamento nel nome del Mito (cioè del cinema classico) delle strutture della comunicazione, del **fare cinema:** una rivoluzione permanente e generativa del linguaggio e delle forme cinematografiche per adeguare in un continuum stilistico-creativo il mezzo cinematografico ad una realtà dialetticamente in movimento.

Il cinema di Godard è sempre stato per chi lo ha amato una lezione di vita e un modello di comportamento, un modo nuovo di porsi di fronte alla realtà, una realtà ora amata e disprezzata, ora vaga e ora incombente, ora ambigua e ora splendida, che sempre comunque propone nuovi problemi, annulla o rimette in gioco ogni struttura formale e conoscitiva acquisita.

**Il mondo di Godard.** Il sogno come chiarezza, la realtà come ambiguità, la febbre espressiva dei passaggi strazianti, in quanto utopistici, dalla realtà al sogno, dalla sconfitta alla fuga, dalla vita alla morte e viceversa.

**Lo stile di Godard.** La ricerca-verifica di un equilibrio etico-estetico, statico-dinamico tra armonia e disarmonia, un punto di stasi tra amore e furore, tra passato e presente: il passato visto al futuro, il futuro scoperto nel presente.

**Il cinema di Godard.** Godard non può prescindere dal cinema classico. Questo amore Godard lo confessa come una preghiera, ci crede come a una fede: "Ogni tanto capita che nel cinema si veda succedere qualcosa, in un nuovo film di Murnau o in un vecchio film di Bertolucci...".

**L'amore di Godard.** Godard ritrova nel cinema classico quelle che sono le proprie "anomalie". Godard si rispecchia nel cinema classico (lo prende come continuo riferimento del suo cinema) perché ama il sogno e si riconosce nell'utopia: al di là della sua ambiguità e delle sue "mobilità espressive" il cinema classico è lo specchio sognato di un mondo frutto dell'armonia, che trova nella dimensione delle "ombre" e nella "provvisorietà" della sua presenza la sua compiutezza.

**L'ambiguità di Godard, la poesia.** La dinamica emotiva del cinema di Godard è data dalla dialettica accesa tra una concezione del mondo classico visto sempre come Mito (e quindi poetico, sfuggente) e il dolore-necessità (la dimensione esistenziale) di dovervi rinunciare: il conflitto perduto in partenza tra il sogno della fuga e la certezza della pratica, l'universo dell'immaginazione e la prigione della necessità. **La rivoluzione** è all'interno di chi si pone **il problema,** di chi lo vive fino in fondo, di chi non riesce ad uscirne fuori altrimenti.

**La rivoluzione di Godard.** Le elaborazioni permanenti del linguaggio cinematografico condotte da Godard (il cinema re-inventato ogni volta) sono arrivate, ribellione dopo ribellione, alla disgregazione oramai quasi totale delle strutture della comunicazione: il cinema non parla più di se stesso ma irride se stesso, al di là del prendere coscienza (è sempre stato cosciente) delle sue insufficienze (le sue **ombre,** le sue **utopie**), oggi il cinema di Godard non vive più solo di illusioni ma le auto-verifica, al dolore sostituisce la freddezza della lucidità, alla poesia dell'istintivo subentra la ferocia della ragione.



Dal mito della realtà (il mondo "classico" di **A bout de souffle** e la perdita definitiva di quel mondo "classico" in **Pierrot le fou**) al mito dell'utopia (**Made in U.S.A.** come ricerca e **Week end** già come verifica).

La febbre stilistica che ha sempre caratterizzato gli adeguamenti linguistici della (e sulla) realtà, partita da un'operazione sul linguaggio cinematografico è arrivata proprio alla disgregazione di quel linguaggio. E l'ultima nota linguistica del cinema di Godard è proprio questa: il **senso** delle emozioni e della percezione, le suggestioni e gli spazi dell'**esperienza.**

La rivoluzione cinematografica di Godard è dunque una rivoluzione "umanistica", una rivoluzione cioè fatta e portata avanti all'interno del mito cinematografico dove la demistificazione operativa (sul linguaggio, sull'affascinamento ecc.) ha però come fine ultimo una re-mistificazione poetica. Un processo rivoluzionario che partendo dall'amore per una cosa che si è coscienti di dover perdere, attraverso il dolore e il rimpianto di quella perdita giunge comunque a prefigurare un nuovo orizzonte espressivo attraverso l'elaborazione e la verifica di nuovi canali comunicativi, nuove occasioni di coinvolgimento.

Il cinema di Godard più che attraverso suoni e immagini parla ora per onde magnetiche e impulsi emotivi, è un cinema non più **specchio della realtà ma senso della realtà,** dove la materia viene direttamente e completamente coinvolta nel processo della elaborazione-rappresentazione cinematografica, dove tutto il mondo interno-esterno della realtà si consuma e si auto-definisce con il cinema. Godard non mira alla distruzione del cinema ma alla costituzione di un cinema "altro", nato magari da un adeguamento operativo del precedente alle nuove realtà. Abbandonato ogni orizzonte precedente, il cinema di Godard ricostituisce un **nuovo orizzonte,** unico e illimitato, soggettivo e moltiplicabile all'infinito, non percepibile **fuori** di noi ma viaggiante **dentro** noi stessi: al di là dell'illusione, della "imitazione", dell' "armonia" della realtà, al di là del "realismo" stesso della realtà, la realtà "che conta" (l'unica realtà che vale: la nostra) deve essere scoperta dentro noi stessi, proiettata nel nostro modo di vivere: un cinema-vita quindi, un underground senza clamore, vissuto quotidianamente e ad ogni attimo rimesso in gioco, già fatto nuova esperienza.

Se la guerriglia cinematografica di Godard è dunque un atto rivoluzionario condotto all'interno del cinema (e quindi del mondo), l'esatto contrario si dimostra, almeno a prima vista, quell'happening estetico-culturale-esistenziale, estemporaneo e clamoroso che è il **cinema underground.**

Se per Godard il cinema è **il fine** (persecutorio e liberatorio) della propria rivoluzione personale, per l'underground il cinema non è che **un mezzo** per una rivoluzione espressiva totale, un'occasione estetica per giungere ad un momento creativo o ad una esperienza soggettiva.

Mentre la rivoluzione cinematografica di Godard si poteva definire "umanistica", quella dell'underground è una rivoluzione "eretica". Nell'underground non ci sono miti rimpianti o da salvare, al di là e al di sopra di ogni teoria estetica o programmaticità culturale è la fase generativa-creativa del cinema underground quella che conta (e la dilatabilità di questa fase è naturalmente ancora tutta da verificare).

Il punto di partenza dell'**idea underground** non è Dio ma la morte di Dio, quindi la tabula rasa della cultura tradizionale, il suo orizzonte è a trecentosessanta gradi: non c'è cultura, quindi non c'è alcun obbligo morale.

L'underground si pone come atto di rivolta individualistico miran-

te però in prospettiva a moltiplicarsi **collettivisticamente** frantumandosi e dilatandosi in miriadi di **esperienze** emotive e culturali, che rimangono sempre però altrettanto individualistiche. C'è quindi un moltiplicarsi del momento creativo in una frantumazione della responsabilità creativa dell'autore nella autoresponsabilizzazione degli spettatori.

L'underground, in questo senso, è stata la prima proposta di responsabilizzazione dello spettatore-uomo nei confronti della realtà, e quindi, nel mutato rapporto con essa, nei confronti di se stesso.

Se l'underground mira alla demistificazione del cinema come mito, dello schermo come altare, mira soprattutto anche alla riqualificazione o alla definitiva scoperta e verifica della presenza dialettica del cinema nella realtà e nei confronti degli uomini resi oggetti-soggetti di quel processo cinematografico definitivamente liberato, e liberatorio, divenuto finalmente totale.

E' proprio attraverso l'underground che il cinema dimostra l'immensa potenzialità delle sue capacità espressive e delle sue capacità mimetico-linguistiche di trasmettere-creare-evocare comunque dei **messaggi diretti o indiretti**, decifrabili in codice o semplicemente allusivi.

Il linguaggio totale del cinema, la sua capacità di aderire alla realtà o, in senso opposto, di auto-generare una propria realtà (che è poi la liberazione dell'altra), scoperta da sempre ma verificata fino alle estreme conseguenze proprio dall'underground, deriva al cinema dalla possibilità di vivere senza porsi preclusioni linguistiche e ideologiche, e al cinema underground spetta il merito di non essersele poste.

Se l'underground uccide un certo tipo di cinema, ma soprattutto, e ripeto, un certo modo di intendere-vedere-fare cinema, segna al tempo stesso anche la rinascita del cinema, verificando direttamente tutte le sue possibilità dinamiche di porsi al di là del momento culturale, come vero e proprio fatto esistenziale (esperienza emotiva o riflessione razionale).

Tra il modo di vivere, e quindi inventare il cinema tipico di Godard, e quello di ri-vivere esasperando il cinema dell'underground (che praticamente è il polo opposto a Godard, pur arrivando poi ad un risultato comune: un cinema nuovo, riscoperto e da riscoprire esistenzialmente, la forma e l'emozione prima del senso e del contenuto), ci sono vari modelli di fare cinema, tutti di diverso valore e posti a vari livelli.

C'è Rossellini (l'abbiamo già detto: l'antirivoluzionario per eccellenza): la vita vissuta globalmente attraverso il cinema, l'idea cinematografica come proseguimento ideale e conclusione dell'azione e della vita, dove il cinema diviene alibi e specchio, quindi motivo e verifica, di ogni momento esistenziale.

C'è Cocteau, ovvero il cinema come ricerca poetica di una armonia esistenziale che da soggettiva, cinematograficamente, di fatto, diventa oggettiva: un'armonia che si frantuma in vari punti armonici che significano e contano non per quello che vogliono essere (il falso, inutile impegno degli illusi e di quelli in malafede) ma per quello che sono, per quello che effettivamente riescono ad essere per chi li guarda e li vive.

C'è Rouch, cioè il cinema come testimonianza, il cinema della ricerca come atto di fede e coraggio: la scoperta di un mondo (con delle leggi e con una sua armonia) che esiste ma che occorre riscoprire sia al livello del comportamento sia al livello di come ci si mette di fronte alle cose, avere il coraggio e la lucidità, cioè, di rifiutare il coinvolgimento diretto con la realtà che è, e rimane, ambigua, e rigenerarla invece attraverso il cinema, realtà di nuovo totale nella sua verginità, chiara e al di là degli equivoci grazie



alla violenza generativa, e operativa sul presente, del processo cinematografico teso alla scoperta di un mondo fatto finalmente a nostra misura.

Oppure il cinema inteso come verifica dei propri suicidi creativi, come proiezione oggettiva e materializzata delle proprie impotenze, o meglio delle "impotenze" soggettive dell'**individuo** in una società-mondo puramente "oggettiva" chiusa nel rifiuto di ogni **soggettività** (intesa come anomalia): **Johnny Guitar** di Nicholas Ray.

Infine il cinema degli illusionisti e dei poeti, il cinema auto-elettosi underground da sempre, il cinema pazzo fatto dai pazzi per i pazzi: Murnau, Lang, Sternberg, Renoir, Demy ...

Si giunge infine al cinema italiano dei nostri giorni, in cui tra gli altri abbiamo due casi esemplari per definire ulteriormente un discorso sul cinema "rivoluzionario": Carmelo Bene e Marco Ferreri.

Con il film di Carmelo Bene bisognerebbe, innanzitutto, non avere paura delle parole. Dire per esempio chiaramente, e subito, che **Nostra Signora dei Turchi** è un grande film perché è un film rivoluzionario (e rivoluzionante); questa rivoluzione il film di Bene la opera su due piani, il primo esterno all'opera, naturalmente: nel suo manifestarsi clamorosamente come fatto artistico-personale-poetico vissuto e consumato in prima persona, e quindi posto assai al di là di un momento cinematografico.

Lo spettatore cinematografico di **Nostra Signora dei Turchi**, infatti, capisce quasi immediatamente di trovarsi di fronte a un'esperienza non solo cinematografica, limitata all'attimo del suo bruciarsi sullo schermo (anche accettati, compresi e vissuti tutti i suoi prolungamenti), ma capisce di trovarsi di fronte a una esperienza creativa-riflessiva incredibilmente articolata e dilatata, ambiguamente contorta, equivoca e soggettivamente confusa, coinvolgente e insieme miracolosamente lucida e potenzialmente razionalizzabile. Un'esperienza che non crea direttamente in quanto già creazione essa stessa, riflettente se stessa e motivo di esperienza per chi guarda e, quindi, vive.

L'altro piano rivoluzionario è invece condotto all'interno della forma stessa con cui si costituisce il film, nella sua struttura e nelle stratificazioni narrative-poetiche-emotive-cromatiche-stilistiche che il film opera.

**Nostra Signora dei Turchi** è, dunque, un film rivoluzionario in senso totale, in quanto portatore di una innovazione cinematografica radicale operata però all'interno del linguaggio formale e normativo del cinema.

A differenza di Ferreri (ormai il polo alternativo stilistico di un discorso e di un operare cinematografici straordinariamente aperti) teso a disintegrare razionalmente e stilisticamente il cinema nelle strutture delle sue convenzioni formali, linguistiche e ideologiche (il suo linguaggio e i suoi stereotipi normativi: la narrazione, i personaggi, il montaggio, l'azione **come momento morale**, l'evento **come punta stilistica**), Carmelo Bene carica espressivamente al massimo questi elementi, non per comunicare "di più" o esprimere "meglio", ma per comunicare ed esprimere ad un livello diverso, per "dire" a nuove lunghezze d'onda, attraverso canali stilistici-espressivi completamente ribaltati e dilatati. Il momento del cinema diventa un momento magico, un luogo deputato o una categoria morale o un modello (o rituale) di comportamento, dove non più le immagini (il loro affascinamento) ma la **tensione** delle immagini, matrice di esse e del loro potere, nata da esse e dalla loro arbitrarietà, si scarica nelle tensioni soggettive ideali degli spettatori-attori.

Se Ferreri penetrando sempre di più nell'**essenziale stilistico e ideologico** del cinema spodesta il cinema da una certa posizione,

assunta e celebrata da sempre come Mito, Carmelo Bene toglie il cinema dal suo altare per innalzarlo su altri altari, nel suo progressivo "sporcare" il cinema (eliminare sempre di più la sua purezza stilistica), articolandolo sempre di più nella realtà, mischiando sempre di più le carte, rendendo il tutto sempre più ambiguo per far scattare molte più molle, arrivare a molti più traguardi.
Nel cinema si verifica sempre di più uno scambio di doveri e presenze, il cinema porta, cioè, fino alle estreme conseguenze il suo diritto ad esistere, per la prima volta è infatti solo se stesso: uno specchio poetico-dinamico-espressivo di una realtà a sé stante che basta solo riflettere e la testimonianza del proseguimento di quella realtà che il cinema, riflettendola e re-inventandola, ha contribuito a rimettere in moto, rendendoci contemporaneamente partecipi della sua dinamica e quindi della sua esperienza.
Ma il passaggio dalla staticità della realtà pro-filmica alla dinamicità della realtà del cinema, in realtà è un passaggio illusorio: nel cinema siamo sempre noi che ci **dinamizziamo**, che diamo vita alle immagini vivendo la loro esperienza non sapendo vivere la nostra. Le immagini da noi stimolate e riempite diventano vita, quindi anche la nostra vita, il miracolo del cinema è questo: far vivere uomini morti, suscitare sentimenti spenti, coinvolgere in esperienze mai affrontate, detto meglio: fare-vivere il cinema significa anche generare in un luogo (il cinema) dove si celebra per la sua stessa definizione la vita e, quindi, l'inattitudine operativa a **vivere la vita direttamente** (il cinema vive e rivive le nostre esperienze, la realtà del cinema quanto più coinvolge la nostra realtà, tanto più la minimizza e consuma), una intensità di tensione che spinge il cinema oltre il confine stesso delle sue immagini, moltiplicando il suo potere e articolandolo e verificandolo nella sua vera essenza e nei suoi giusti doveri.
**I nuovi doveri** del cinema non consistono più nel superare i propri limiti (stilistici, ideologici, estetici...) ma nel non riconoscerli più come tali. « Il fine dell'arte è di dare una sensazione dell'oggetto come visione e non come riconoscimento; il procedimento dell'arte sta nella singolarizzazione degli oggetti, nell'oscurare la forma, nell'aumentare la difficoltà e la durata della percezione ». Il cinema vive ora nel suo divenire, non si identifica più nel rappresentare, o nel dare, dei **dati della realtà**, ma nel prolungare se stesso nell'atto di percepire: « L'arte è un mezzo per provare il divenire dell'oggetto; ciò che è **già avvenuto** non ha più importanza per l'arte ».
In questo senso Carmelo Bene non inventa nulla, verifica solo quello che ha già trovato, dà pugni nello stomaco esasperando quello che ci appare quotidiano, giunge alla proiezione di un futuro muovendo dall'introspezione del passato, arriva alla sua libertà rivivendo **la morte dei miti** fino alla fine, non smascherandoli ma scoprendoli per quello che effettivamente sono, identificando e denunciando i loro meccanismi (e i loro fini strumentali).

**Una parentesi: i meccanismi stilistici del cinema di Bene.** Il mon-
taggio usato da Carmelo Bene è di tipo evocativo, apparentemen-
te estemporaneo ma in realtà stilisticamente coerente. La strut-
tura cinematografica di **Nostra Signora dei Turchi** (e del dire-fare
cinematografico di Carmelo Bene) è un collage violentemente giu-
stapposto di memorie, sensazioni, immagini, commozioni e, soprat-
tutto, invenzioni: i rumori, i colori, i gesti, i tics, i modelli di reci-
tazione, le confessioni e le menzogne, le fantasie e le verità, le li-
berazioni e le costrizioni, i desideri e le ripulse ecc., il tutto dato
come autoconfessione creativa e privata, o come una introspezio-
ne autobiografica e fantastica per tentare di costituire un modello
di vita e di comportamento, un certo modo di affrontare la realtà
e soprattutto se stessi.



All'interno delle violenze di montaggio (e delle contaminazioni sovrapposizioni stilistiche) esistono poi, imposte evidentemente dall'universo umano di Bene, delle oasi: i piani sequenza, i personaggi, gli eventi.
Il piano sequenza è sempre un piano autonomo e completamente autosufficiente dell'immaginazione, una tessera espressiva (o aespressiva) per dare peso a un certo ritmo poetico o a una sensazione stilistica.
I personaggi sono rivalutati proprio nel loro essere, e rimanere, "personaggi", ognuno di essi con carne e sangue, azione e introspezione, libertà e profondità.
La narrazione se non esiste affascina comunque con la sua assenza (il fascino dell'ambiguità, la narrazione rotta, disarticolata nei suoi piccoli elementi, lo spezzettamento continuo delle frasi narrative nella continuità interrotta delle sequenze).
Mentre il cinema di Marco Ferreri è un cinema di attese, in Bene non c'è spazio per l'attesa. Mentre il cinema di Ferreri si costituisce sui vuoti espressivi, sulle pause di ritmo, sulla mancanza (o sull'attesa insoddisfatta) degli **eventi**, il cinema di Bene è proprio un cinema di eventi e di eventi in quanto tali e, spesso, in senso astratto, cioè non motivati né narrativamente né stilisticamente. L'evento per Carmelo Bene non è un elemento qualificante privilegiato della sequenza ma esiste solo per il suo fascino di "evento", il fascino, cioè, di qualcosa che accade davanti ai nostri occhi, inspiegabilmente, perché dettato da qualcosa che non viene denunciato o che sfugge in quanto non deve interessare.
L'evento è quindi per Bene solo un elemento poetico, un rituale della struttura o una cadenza stilistica, una sottolineatura o un pugno dato sul tavolo per avvertirci quando, coinvolgendoci all'interno dell'opera, sbagliamo direzione.

L'introspezione che dovrebbe essere il "tema" del film (se poi è giusto pensare a **Nostra Signora dei Turchi** anche come a un itinerario-conflitto liberatorio e soggettivo) si esprime cinematograficamente nell'esteriorizzazione, la psicologia prorompe nell'azione fisiologica, il monologo infinito si tramuta in un dialogo continuato con le cose, con gli oggetti, attraverso i propri sogni.
Mediante il cinema il discorso introspettivo viene miracolosamente superato attraverso un insieme costituito di idee e invenzioni logicamente estroverse, che non sono il prolungamento e la dilatazione di quella sua dimensione introspettiva ma il modello vero e proprio della sua ideale rappresentazione.
Carmelo Bene attraverso il mezzo cinematografico, ma soprattutto con il suo operare umano-creativo, affronta il rischio maggiore e lo supera: la "materia" si auto-esprime attraverso **fatti** e **azioni** ma rimane comunque **idea**, il punto di partenza e il punto di arrivo coincidono in quanto estremi di un processo introspettivo e convergente.
In altre parole, con il cinema il discorso di Bene da implicito diventa esplicito, ma a tale livello di ambiguità (le apparenze del cinema) che tutto ridiventa implicito: la salvezza, insomma, non è al di fuori di noi stessi (cioè: nel cinema) ma in noi stessi, noi soli siamo gli attori, noi siamo il cinema.
La rivoluzione nel cinema consiste anche in questo: farci scoprire quotidianamente quei "Viet-Nam dentro di noi", convincerci della necessità se non di tentare di risolverli, di deciderci a viverli.

« Tempo accelerato... Scegli un'inquadratura... Qualunque inquadratura... ». « Camminarono per una città di film in bianco e nero strade evanescenti di facce fumose proiettate per la millesima volta.

Figure del mondo rallentano a calcare catatonico. Isolati urbani accelerano in un flash di fotografia. Hall di alberghi 1920 si riempiono di lento e grigio fallout di film... ». Come in un film di Lumière il cinema di Warhol è il cinema della semplicità, ovvero un ritorno cosciente e motivato alle origini del cinema (il "viaggio al termine della notte").
Insieme alla **semplicità**, la caratteristica tipica del cinema di Warhol è la **felicità** con cui si genera: con il cinema (o meglio: attraverso la metodica depurazione del processo cinematografico) Warhol supera completamente la realtà, va oltre essa senza esserne condizionato, senza cioè sentire la necessità di ricercare altri modelli di "armonia", dato che la sua **felicità** è proprio nel superamento totale del bisogno di armonia, in quel superamento tutto si definisce, si concludono i rapporti incompleti, le attese vengono soddisfatte, gli amori non corrisposti trovano risposta...
Per tutto questo Warhol è l'ultimo modello di cinema rivoluzionario da guardare con fiducia. Attraverso l'universo di Warhol entriamo nel futuro anche se, ancora, al di fuori del processo cinematografico, rimaniamo nelle contingenze del presente.
**Hedy** (**The Fourteen Year Old Girl**, 1966) è un universo morale e comportamentistico concentrato in un piano sequenza e in un volto (quello di Edie Sedgwick). L'operazione di Warhol è certo riassuntiva ma non limitativa: **oggettivamente** tende a riunire essenzializzandola una dimensione spaziale (la città americana, il mondo del Mito di Hedy Lamarr) e una situazione temporale (le vite di Hedy Lamarr e di Edie Sedgwick) in un solo luogo (un teatro di posa) e nel tempo unico del piano sequenza.
La rivoluzione cinematografica di Andy Warhol si pone su due livelli, uno dato dal linguaggio, l'altro sul piano ideologico-culturale, l'uno specchio e complemento dell'altro.
L'aspetto stilistico macroscopico di **Hedy** è naturalmente il piano sequenza, ma attraverso il piano sequenza, straordinariamente, Warhol non cerca di dare continuità a momenti temporali-spaziali di una stessa situazione narrativa bensì a momenti disarticolati nel tempo e nello spazio.
All'interno dell'esperienza soggettiva (quella di Hedy Lamarr e quella, riflessa, di Edie Sedgwick, o viceversa) i momenti narrativi di **Hedy** hanno in comune solo la loro essenzialità. Ma l'essenzialità del momento narrativo non corrisponde alla maniera usata da Warhol per qualificare stilisticamente le inquadrature. Warhol usa la macchina da presa apparentemente in piena libertà: inquadra gli attori nel momento in cui essi sono estranei alla vicenda, oppure impiega lo zoom per inquadrare e dare peso a un vuoto dell'immagine: il muro, un fondale, un oggetto...
Una continua sottolineatura per scostarci dal film, per farci capire ancora una volta, per l'ultima volta, che il film si costruisce altrove, che non bisogna riporre fiducia nella guida sicura della m. d. p. (dietro il tranquillo rapporto schermo-spettatore) perché le immagini ingannano, tradiscono, deludono... (1).

1) Citazioni da Herbert Marcuse: **Saggio sulla liberazione**, Einaudi 1969; V. Sklovskij: **Théorie de la littérature**; William Burroughs: **The Soft Machine**.



# La politica del melodramma

di Gianni Menon

## Cultura popolare

Esiste un cinema della violenza e del sottosviluppo, cinema di una cultura di fame: nasce dalla resistenza alla violenza della oppressione e genera altra violenza, rivoluzionaria.
Lo si rintraccia in collocazioni sociali e politiche diverse.
Brasile, Grecia dei colonnelli: situazioni limite che val la pena di mettere a confronto per trovare un **orientamento** di cui siamo privi e per continuare, non superficialmente, un discorso che molto ci preme. **Politicità del cinema e sua popolarità**.
E' a Roma Glauber Rocha: parlare con lui significa (anche) tentare di verificare e vedere se è il caso di aggiornare o cambiare le nostre idee, un po' astratte e forse superate, sul cinema latinoamericano, sul "cinema nôvo" brasiliano, su **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Specialmente dopo aver visto l'ultimo film, **O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro** (noto ormai come "Antônio das Mortes").

Il continente latinoamericano, se non è oggi il terreno più avanzato di lotta rivoluzionaria, è certamente il più incandescente, nella sua aggrovigliata realtà che così da vicino riguarda la vecchia Europa colonialista dal '500 al '900 e la neo-Europa imperialistica della Nato e del capitale americano.
Noi e i nostri padri abbiamo costruito la nostra storia su culture primitive di grande armonia costrette a diventare rifugi sottosviluppati votati a una sistematica distruzione. Sappiamo che civiltà esemplari, distrutte, hanno improntato di sé l'intero percorso della cultura europea nel nuovo continente, ammonendoci insistentemente alla eredità, alla insopprimibilità, alla complicazione, alla necessità della ricerca continua dei fondamenti e delle origini.

Il continente latinoamericano ci sembra — un po' "romanticamente" — il teatro del dramma peraltro cosciente, talvolta disperato ma lucido, di molti di noi: cozzano e si confondono, in ciascuno, le forze profonde di un io che vogliamo totale e libero, la complessa bellezza di una antica cultura che sappiamo necessaria perché ci ha fatti, il bisogno di spazzare via tutto, di essere "tabulae rasae" per ricominciare, con determinazione violenta, con intolleranza.

A Glauber Rocha chiedo della politicità dei film da fare e della loro utilizzazione politica. I suoi (non ho visto **Terra em Transe**) mi sembrano estremamente politici, proprio perché immediatamente non lo sono affatto; perché c'è in essi, costante, il recupero di tutta una serie di elementi culturali primari, tipici dei generi di rappresentazione più antichi e popolari.

**Glauber Rocha** — Anche in Brasile c'è il cinema e ci sono i film. Io, nel mio lavoro, sono stato sempre più attento al cinema brasiliano che ai film brasiliani. I miei sono film fatti per partecipare alla costruzione del cinema brasiliano, in senso molto lato. E' giusto parlare degli elementi fondamentali, degli aspetti primari della cultura popolare brasiliana ma integrando questi motivi nel discorso più ampio di un cinema brasiliano che non esisteva e che bisogna costruire, e integrandoli anche nella problematica che riguarda lo sviluppo economico effettivo della nostra cinematografia.

Detto questo posso dire che tre dei miei film sono film brasiliani nel senso che sono film fatti con l'intenzione dichiarata di contribuire alla nascita del cinema brasiliano. Per questo sono così strettamente legati agli aspetti tradizionali della cultura popolare brasiliana.

In realtà il film più mio è **Terra em Transe.**

Questo per me è un problema complesso: la critica, e anche il pubblico, ha amato più gli altri film che questo che non è affatto un film tradizionale, cioè collegato alla tradizione, ma che è stato pensato e fatto da me con la mia coscienza, anche politica, più totale, dove mi sono veramente impegnato con tutto me stesso in un discorso politico, non didattico ma metodologico, di rinvenimento di metodi di investigazione e di ricerca. Un film non di elaborazione politica, ma di agitazione politica la più approfondita possibile.

Le cose che hai detto tu sono vere ma gli altri film non significano così tanto: non rispecchiano completamente il mio pensiero e il mio impegno politico.

Sono politici perché sono operazioni politiche, perché davano una mano a costruire il cinema brasiliano. Il film del presente (e anche un po' del futuro) del Brasile — almeno mio — è **Terra em Transe.** Gli altri rappresentano operazioni più « intellettuali », maggiormente programmate. Questo invece è il mio discorso individuale più legato a tutta la mia concezione politico-estetico-filosofica.

Ma **Antônio das Mortes**, almeno a una prima visione, a me europeo sembra un film estremamente personale, in cui Glauber Rocha coinvolge molto di sé, della totalità di lui individuo. Quindi politico proprio perché vi si sente una partecipazione totale, una apertura completa di sé, un impegno non mediato, tutt'altro quindi che "operazione intellettuale".

**Glauber Rocha** — La cultura popolare non è — ovviamente — l'arte populista che il borghese dà al popolo (questo è un atteggiamento tuttalpiù paternalistico che porta direttamente al neorealismo, al naturalismo, al realismo socialista) ma quello che il popolo esprime e che riflette la sua realtà più completa. **In Brasile esiste una grande cultura popolare,** prodotta direttamente dal popolo per il popolo. Per me non ha solo valore come folk ma è di estrema importanza storica e critica. Se vuoi rappresenta un tentativo di serio valore di critica della storia (del Brasile), nel senso più complesso, perché è una analisi in profondità del tipo di uomo (brasiliano) così come è venuto formandosi per arrivare a così com'è.

**La musica popolare,** per esempio, è molto ricca e molto **complessa, perché** è formata da molti stili e tendenze. Musica negra, musica araba, musica flamenca che spagnoli e portoghesi hanno importato, musica religiosa europea che importavano i preti. Questa musica ha delle strutture drammatiche di rappresentazione che sono molto robuste, originali, ricchissime. Così come il teatro, quello che viene prodotto e consumato dal popolo.

Io mi sono sempre interessato a **un tipo di cinema epico** e per questo mi sono sempre interessato anche a queste forme popolari di rappresentazione. Mi sono poi accorto delle somiglianze — certo, indirette — che c'erano fra questo tipo di strutture teatrali e musicali popolari e **il lavoro di Brecht.**



Brecht infatti si è ispirato ai modi popolari e li ha utilizzati per una drammaturgia politica.

In Brasile di questo materiale ne esiste molto e io non ho fatto che utilizzarlo. Non è stato difficile: io sono di una regione, Bahia, che è piena di queste cose e io sono fortemente legato a quell'ambiente, mi ci muovo con disinvoltura. La scoperta corrispondeva alla presa di coscienza di ciò che c'era già nella mia formazione. Certo che **Deus e o Diabo** e **Antônio das Mortes** sono personali. Lo sono nella misura in cui io sono integrato in quel mondo, in quelle strutture, ma affettivamente, naturalmente, non artificialmente. Sono cose mie, che non corrono il rischio di essere il frutto di una ricerca di tipo formalistico. Ecco: il mio cinema nasce da questa tradizione cui appartengo e dal cinema epico.

**Per me è fondamentale il western americano.**

E devo dire che anche se i film sono brutti, dopo averlo visto mi interessa anche il western all'italiana: c'è sotto un'idea di neobarocchismo astratto che mi diverte.

Ora, **Deus e o Diabo** è un film fatto con euforia, volontaristicamente anche; **Antônio das Mortes** è una meditazione (ma anche questa euforica, sia pure in maniera diversa). Una meditazione fatta come espiazione di questa euforia, e anche una specie di liberazione. C'è, in questo film, un rapporto fra la mia integrazione nella cultura popolare (ma non programmatica) che è un fatto assolutamente irrazionale e gli altri elementi in gioco, la mia affettività, la razionalizzazione politica e individuale, l'irrazionale del girare che diventa poi razionale al montaggio per ridiventare irrazionale nel montaggio del suono. Ecco, questo forse spiega un po' i miei film.

Ma voglio dire che per me la differenza fra gli altri film e **Terra em Transe** è che questo non sapevo nè come scriverlo, nè come girarlo, nè come montarlo; gli altri invece sì. E devo anche dire che questi film io li considero immaturi. Mancanza di rigore, di riflessione. Hanno tutti un tono troppo lirico, romantico, rispetto alla chiarezza di cui c'è bisogno.

Ma in **Deus e o Diabo** il « programma intellettuale » stava nella mia euforia di allora, direttamente derivata da quel momento storico particolare, dalle speranze, dal « Centro Popolare di Cultura », stava nella mia aspirazione incontrollata e per niente repressa a una violenza rivoluzionaria. Era **infantilismo rivoluzionario.**

In **Antônio das Mortes** non c'è più infantilismo rivoluzionario; la meditazione è amara, sul fascismo di ora. Allora io credevo che la rivoluzione venisse con una carrellata sul mare (e anche **Terra em Transe** è euforico, in fondo; perché finisce con la rivoluzione) mentre adesso Antônio das Mortes alla fine si incammina per una strada che è una strada imperialistica, illuminata dalla Shell.

**La lunga strada per la rivoluzione.**

Gianni Amico per **Antônio das Mortes** parla di **autoironia**: nel film manca totalmente la componente **giudizio morale**, un qualsiasi atteggiamento moralistico (il moralista non è mai capace di ironia, né verso se stesso né verso gli altri). **Un film di libertà.** L'assenza di moralismo, l'atteggiamento libero, totale implica che non esistono personaggi positivi o negativi: proiezioni monocromatiche di elementi fondamentali della vita e della storia rimandano continuamente, col loro essere, a tutte le componenti dell'**uomo storico che deve fare la rivoluzione**, ed è lui che deve farla, per la "lunga strada"; non un altro.

Coinvolti (e sconvolti) come siamo nel (e dal) moralismo più sfrenato che dilaga all'interno della derivata sinistra rivoluzionaria europea, da quell'atteggiamento di scandaloso (perché controrivoluzionario) semplicismo secondo il quale ogni sfumatura, ogni complicazione prospettica che non sia esclusivamente ideologica rappresentano tranquillamente la reazione, sorprende (e conforta) che da un paese da cui ci si aspetterebbe un atteggiamento meno complesso, data la situazione violenta e radicale, più schematico, venga invece l'invito alla meditazione, alla complicazione. Sembra, talvolta, che ci sia spazio solamente per il film "di necessità": invece Rocha parla di ricerca. Ricerca di che cosa vuol dire essere uomini brasiliani (che cosa vuol dire essere uomini europei?), della propria realtà più profonda. Analisi della storia di sé e di sé nella storia come momento di autoconoscenza indispensabile per poter andare avanti, per chiarire le proprie reali necessità rivoluzionarie.

Gli stessi discorsi li si faceva dopo aver visto **Pâtres du désordre**, subito accostato a **Deus e o Diabo**. Anche se Rocha non è

d'accordo: dice che è sì "un film del terzo mondo", che è importante; ma dice anche che Nico Papatakis ha fatto un film narrativo, discorsivo, tradizionale, non dialettico, un film in fondo "colonizzato". Ma noi lo avevamo investito del nostro bisogno di quella stessa ricerca in profondità di cui parla ora Rocha. La **ricerca di quello che c'è dietro e dentro di noi**. La Grecia, da molto tempo ormai una pedina della politica balcanica ereditata dai libri di storia dell'ottocento, da ancor più tempo un oscuro reame privo di pace e di importanza nello scacchiere europeo, un ammasso di sassi, di profughi, di mercanti, di pastori, nonostante tutto esiste, con la forza di una passione che ci riconduce a quello che rappresenta: la cosidetta origine della civiltà europea. Il mito, la tragedia, il significato primo delle parole per esprimere i bisogni cui diamo nome sentimenti, noi insomma: si può lasciar perdere?

**Roberto Rossellini**, uomo vivo, si è dato un compito, un lavoro: esplorare e raccontare le storie da cui veniamo, per aiutare chi vuole a vedere meglio e a capire di più nel suo quotidiano lavoro politico. Dopo la "prova" della **Prise de pouvoir** gli Apostoli, e poi Socrate, e Caligola.

**Jean-Marie Straub** ci ha dato la misura (l'unità di) con Johan Sebastian Bach e ora con la forza dell'umiltà e la capacità della testardaggine si appresta a girare **Othon**.

Perché voler essere a tutti i costi da meno?

Dalla carrellata iniziale sul "sertão" alla carrellata finale sul mare, due lunghi bilanci (consuntivo e preventivo) di un mondo « mal diviso, sbagliato », **Deus e o Diabo** si muove superando i termini del proprio enunciato, uccidendo Dio e il Diavolo in sé, e si cimenta, « tra verità e fantasia », in una propedeutica agli uomini nuovi.

Cinque personaggi principali: Manoel, Rosa, il Beato Sebastião, il cangaceiro Corisco, Antônio das Mortes.

Il percorso di Manoel è esemplare. La fame (« Manoel e Rosa vivevano nel sertão, lavoravano la terra con le proprie mani »), il fallimento del tentativo di collaborazione pacifica col padrone (« ma scusi, che legge è questa? »), uccisione e ribellione, persecuzione, morte della madre, la "via crucis" della fuga (« possediamo solo il nostro destino »).

« Un giorno entrò nella loro vita il Santo Sebastião, aveva bontà negli occhi e Gesù Cristo nel cuore ». Manoel dice: « Mi ha guardato dentro, è un miracolo » e con Rosa si avvia sulla « strada del Monte Santo che porta in cielo corpo e anima degli innocenti ».

Sebastião guida la folla: « Il fuoco uscirà dalle pietre. C'è una terra dove tutto è verde, i cavalli mangiano fiori e gli uomini mangiano pane fatto di pietra ».

Manoel decide: « Dò la mia forza al Santo per liberare il popolo ».

Poi Corisco, il "cangaceiro", « più morto che vivo ».

Manoel decide: « Vengo con te, combatterò con te » e fin che Corisco sopravvive il vaquero si chiamerà Satana.

Ma Manoel non trova se stesso (« mai ho potuto scegliere »), non trova l'isola (« L'isola non esiste, la portiamo nell'anima ». « Se non esiste, perché soffrire tutta la vita? »), l'isola che sta in fondo al mare e ai fiumi, che Sancho si fa promettere da Don Chisciotte e che non avrà mai.

Alla fine sono morti S. Sebastiano e S. Giorgio, il martire e il cavaliere. Manoel corre verso il mare. Rosa resta indietro e cade. Corisco, prima di morire, ha fecondato due donne: la moglie del vaquero e la moglie del padrone, la prima con amore e in musica, la seconda con la violenza in silenzio e dissonanze.

Manoel castra il proprietario terriero su ordine di Corisco.

Manoel dice a Rosa già fecondata: « Se sfuggiremo un figlio ci



unirà di più ». Così come le aveva detto: « Per regnare nell'isola devo restare solo ». Rosa risponde: « Lo avremo. Ti sono più vicina, per vivere ». Rosa e Manoel seguono percorsi diversi, distinti, in universi opposti, conciliabili e complementari soltanto come due metà di un cerchio: Rosa uccide Sebastião (« L'ha ucciso il popolo » dirà Antônio das Mortes) e fa sopravvivere in sé Corisco; Manoel in ambedue cerca di riconoscersi, di riflettersi, di ritrovarsi.

La corsa finale (« Quando il mare sarà sertão e il sertão sarà mare ») ha, per i due, valori diversi. L'uomo prosegue, nei limiti della storia e della speranza; la donna cade e rallenta, perché ha in sé il nuovo Cristo-uomo nato dal sangue e dallo sperma di S. Sebastiano e di S. Giorgio.

Antônio das Mortes, « matador de cangaceiros », l'uomo « senza santo patrono », agisce da solo, non cerca compagni, ha in sé Manoel e Rosa e Glauber Rocha. E ama il mondo ma non se stesso, come la Irene di **Europa '51**, una rivoluzionaria.

« Non voglio essere capito ».

« E' uccidendo che aiuti i tuoi fratelli? ».

« Non uccisi per denaro, ma perché non sopporto questa miseria ».

« La colpa non è del popolo, Antônio, la colpa non è del popolo ».

« Un giorno si combatterà nel sertão e non sarà la guerra né di Dio né del Diavolo ».

Quando Corisco muore: « Più forti sono i poteri del popolo ».

Chiaramente un discorso ideologico rigoroso e volutamente elementare, primitivo, in un contesto di rappresentazione tipico, con ruoli definiti, e luogo deputato per lo scioglimento.

Non molto diversamente in Papatakis: una coppia (Thànos e Dèspina), la madre (povera) di lui, il padre (ricco) di lei, l'amico-rivale di Thànos e pretendente di Dèspina. Alcuni comprimari, molte comparse: il coro.

I due sono protagonisti di un tentativo di sovversione attraverso l'amore e la ribellione, in un ambiguo e contrastato rapporto di reciproca, dichiarata necessità.

Partono da posizioni sociali e individuali, attraversano tappe successive di illusioni necessarie e per vie diverse, fatta "tabula rasa", arrivano a saldarsi nell'opposizione e nella fuga. Che non è fuga dalla realtà ma salto nel sole, nella surrealtà, nella nuova dimensione: la via della rivoluzione non passa soltanto attraverso la presa di coscienza razionale ma da una risposta che nasce dal corpo, come rabbia, come follia, come immaginazione esasperata, fantasia aberrante e delirante, da una coscienza della inevitabile totalità della liberazione.

E la coscienza di questa coscienza porta alla meditazione e alla ricerca, alla popolarizzazione, alla apertura nella assunzione di forme tipiche della cultura popolare di continuo sgretolate, distrutte dall'interno.

In tutti e due i film la parola si confonde con il canto, la rappresentazione si accompagna alla narrazione: necessità di una nuova epica in cui si canterà dei nuovi eroi della rivoluzione. La nostra Iliade e la nostra Odissea.

Lo stile è la violenza, **di Brecht e di Artaud**, perché se « solo violenza aiuta dove violenza regna », anche solo la violenza esprime, rappresenta e fa riconoscere la violenza di cui siamo vittime e noi in essa.

**Sottosviluppo e strutture cinematografiche.**

**Glauber Rocha** — E' evidente che fra due mondi diversi ci sono sì rapporti ma soprattutto differenze e quindi è evidente che in Europa e in America Latina i fondamenti della rivoluzione sono diversi.

Nel nostro continente il problema è il sottosviluppo: lottare per cambiare le strutture politico-economiche, voler passare dal capitalismo al socialismo, per noi vuol dire aver accettato l'idea che il socialismo è un sistema più efficace nella lotta contro il sottosviluppo. Per voi in Europa, nei paesi capitalistici, a regime tecnologico, i fondamenti della rivoluzione sono di ordine filosofico, più profondi (e forse più veri). Avete avuto le rivoluzioni, lo stalinismo ecc. e le riflessioni di ora sui fallimenti storici, sull'apporto della ideologia cinese, sono le conseguenze logiche dello sviluppo di una realtà europea. Per voi la politica è un problema filosofico più che economico. Per noi sottosviluppati è il contrario: l'obbiettivo primo è la eliminazione del sottosviluppo, così come a Cuba. Naturalmente porsi come problema fondamentale lo sviluppo economico e tecnologico non significa dimenticare lo sviluppo culturale. Ma io credo che in Europa i problemi siano meno « pratici »: qui, dove i processi di sviluppo economico sono in fase avanzata, bisogna che lo sviluppo sia di tipo culturale (in senso molto ampio), e affronti problemi di ordine filosofico molto complessi. molto più complessi dei nostri. Che voi li affrontiate credo possa essere molto utile anche per noi, più preoccupati dei primari problemi economici.
Ma noi cineasti brasiliani non vogliamo affrontare schematicamente la nostra realtà perché un approccio se non è dialettico non è rivoluzionario. Il problema è di avanguardie politiche, contro tutte le tradizioni dello schematismo. Da cineasti, noi pensiamo che il cinema brasiliano è da fare. Farlo meglio che possiamo è un problema di responsabilità nei confronti del continente e di tutto il Terzo Mondo: questa responsabilità ci obbliga a non fare un cinema schematico, e a non essere noi schematici.
Se vogliamo fare cinema e cambiare l'idea stessa di struttura produttiva e distributiva l'azione deve essere condotta a vari livelli.
Per esempio, noi facciamo molti film diretti (direttamente politici), film « di combattimento », e ne faremo di più ancora. Basta guardarsi dai semplicismi e dagli schematismi di coloro che dicono che film « politico » è soltanto quello a 16 mm., in presa diretto, il film « documentario » insomma.
Ma il film politico è una cosa molto complessa (o molto semplice, anche). Ci sono film politici didattici, di agitazione, di meditazione, di elaborazione, di documentazione. Ma politico per me può esserlo anche un film a colori in cinemascope. Il cinema non è questione di tecniche o di tipo di produzione: la questione è sempre di chi lo fa, di uomini.
Noi facciamo vari tipi di film, e tra questi anche quelli didattici, semplici. elementari, che servono a una prima conoscenza della realtà sociologica e antropologica del Brasile. Ma siccome questa realtà è profonda e noi siamo più complessi, abbiamo anche bisogno di strumenti di rivelazione più complessi.
Per la mia generazione, per me è più importante fare film non semplici, tutt'altro che schematici. Anche perché corrisponde ai miei bisogni, a quello che so fare: io non ho mai fatto, nè saprei fare un « documentario ». Questa è una questione pratica: fare cinema, come musica o architettura, è una professione, una specializzazione: sarebbe come dire a un pianista di suonare una chitarra. Questo non toglie che altri lo stiano facendo e che sia bene che lo facciano: un folto gruppo di giovani ha fatto già circa cento documentari, che rappresentano la prima grande operazione di conoscenza, a tutti i livelli, della realtà del paese. Lo scopo è didattico: fornire le informazioni necessarie per la elaborazione politica di metodi atti alla lotta per la trasformazione delle strutture. In un paese di novanta milioni di analfabeti è rivoluzionario porsi il problema del linguaggio e cercare i modi di integrazione della comunicazione visuale nella totalità della comunicazione e della informazione: da noi la lotta all'analfabetismo non si fa con i libri.
Questi film andranno in tutti i canali possibili, e dovranno andare anche in televisione. Certo, per avere la televisione bisogna avere il potere. Ma per il momento questi film, oltre alle possibilità di utilizzazione immediata, rappresentano un archivio. Questo lo facciamo anche per creare la mentalità del cinema come strumento di comunicazione sociale, anzi come momento fondamentale, perchè è lo strumento più nuovo, di una comunicazione totale.
Possiamo creare la tradizione di un'industria in cui il produttore è l'autore. Oggi da noi la figura del produttore è quella di un tecnico dell'economia che studia il mercato per trovare forme e soluzioni obbiettivamente economiche, fino ad arrivare a tipi di pianificazione. Questa è una piccola rivoluzione all'interno del cinema internazionale, e da qui parte un discorso molto complesso, che altri, più giovani di me, saprebbero fare meglio (c'è stato recentemente un grande apporto di giovani: di trecento ne abbiamo bisogno per combattere il cinema dell'imperialismo e conquistare il mercato del terzo mondo): la tradizione che vogliamo creare è quella di un cinema che sia portavoce della rivoluzione culturale. Se non altro perché il cinema è l'arma numero uno contro l'analfabetismo. E già il nostro esempio è servito ad altri paesi; questo è molto importante.
Ora dire « cinema nôvo » è diventato uno slogan pubblicitario: esiste il cinema brasiliano, che prima non esisteva, e al suo interno vi sono molte differenze sia teoriche che pratiche. La base comune è la lotta al sottosviluppo, ma a livello delle strutture come delle sovrastrutture.
E il nostro lavoro è sempre più duro, perché la reazione ci aggredisce sempre più violentemente. Molti mi hanno chiesto: come avete resistito, come re-



sistete? Io non ho mai risposto a questa domanda, ma adesso voglio rispondere.
Noi resistiamo perché abbiamo deciso di fare il cinema senza l'appoggio dello
Stato. Siamo stati sempre, volendolo essere, senza appoggi e patrocinii: Nelson
Pereira Dos Santos, nominato Capo dell'Istituto Nazionale del Cinema, non andò
a ritirare la nomina. Noi pensiamo che non avere questo tipo di dipendenze si-
gnifica essere più liberi: quando è venuto il fascismo eravamo indipendenti e
abbiamo potuto continuare a fare i film. Forse una volta eravamo più poveri e
più liberi e oggi siamo meno poveri e meno liberi, ma il nostro lavoro
si sta allargando ad altri paesi del Terzo Mondo e ci stiamo ponendo come il
modello possibile per tutti i paesi in cui c'è da creare una cinematografia.
Avevamo da costruire le strutture e da far venir fuori i cineasti: questo è sta-
to fatto. Ora c'è un cambio di tattica, con un lavoro enorme (ma pianificato,
organizzato) per diffondere la possibilità del cinema.
Prima parlavamo molto di rivoluzione, ora ne parliamo poco: bisogna farla.
E' logico che ora in altri paesi latinoamericani se ne parli molto, anche al ci-
nema, e che ci siano discussioni, e anche attriti, fra chi è a vari stadi di ela-
borazione e nello sviluppo del lavoro. Ed è anche giusto. Fra cinque anni nel
cinema latinoamericano ci sarà un caos generale, ma sarà importante e utile
arrivarci.

## Tropicalismo, Antropofagia, Mito, Ideogramma.

**Glauber Rocha** — Noi consideriamo come inizio di una rivoluzione culturale in Brasile il 1922. In quell'anno ci fu un forte movimento culturale di reazione alla cultura accademica e ufficiale. Di questo periodo l'esponente più importante è stato Oswald De Andrade, teorico, poeta, letterato. Il suo lavoro culturale, la sua opera, che è veramente geniale, egli l'ha definita «antropofagica», riferendosi alla tradizione degli indigeni cannibali. Come essi avevano mangiato gli uomini bianchi così egli diceva di aver « mangiato » tutta la cultura brasiliana e quella coloniale. E' morto nel '35, poco noto, con pochissimi testi pubblicati. Poi, lentamente, ci si è cominciati ad occupare della sua opera. Prima i critici letterari più attenti, poi altri. Finché un regista teatrale, José Celso Martinez, che dirige il gruppo del « Teatro Officina », il più importante gruppo di avanguardia teatrale, ha scoperto un testo, **Il re delle candele**, e lo ha messo in scena. E' stata una vera rivoluzione: l'antropofagia (o il tropicalismo, viene chiamato anche così), presentata per la prima volta al pubblico brasiliano, ha provocato una grande apertura culturale in tutti i settori. Ma specialmente nella musica, e bisognerebbe parlarne a lungo perché è molto importante.
**Il tropicalismo, l'antropofagia,** e il suo sviluppo sono la cosa più importante oggi nella cultura brasiliana.
La storia del Brasile è piccola, ristretta. Abbiamo una tradizione nazionalista-fascista, che poi si è trasformata in nazionalista-democratica, ma quando il paese scoprì il sottosviluppo il nazionalismo utopico entrò in crisi e cadde.
Prima si scoprì, sia pure in forma schematica perché in Brasile le scienze sociali sono abbastanza primitive, il sottosviluppo economico; poi venne la scoperta che il sottosviluppo era integrale. totale.
Il cinema brasiliano è partito dalla constatazione di questa totalità, dalla sua conoscenza e dalla coscienza della necessità di superarla altrettanto totalmente, in senso estetico, filosofico, economico: **superare il sottosviluppo con i mezzi del sottosviluppo**. Il tropicalismo, la scoperta antropofagica è stata una rivelazione: ha provocato una liberazione totale, ha dato una coscienza, una attitudine alla cultura coloniale che non è di rifiuto della cultura occidentale come
era agli inizi (ed era da pazzi, perché non abbiamo una metodologia): abbiamo
accettato la ricezione integrale, la « ingestione », dei metodi fondamentali di
una cultura compiuta e complessa ma anche la trasformazione mediante i no-
stri succhi e attraverso l'utilizzazione e l'elaborazione politica corretta. E' a par-
tire da questo momento che è nata una ricerca estetica nuova, ed è un fatto
recente.
Ora, « tropicalismo » è un nome e non significa niente, come « cinema nôvo ».
Quello che è significante è l'apporto degli artisti in questa direzione.
Tropicalismo è **accettazione, assunzione del sottosviluppo**; per questo c'è un
cinema prima e dopo il tropicalismo. Ora noi non abbiamo più paura di affron-
tare la realtà brasiliana, la nostra realtà, in tutti i sensi e a tutte le profon-
dità. Ecco perché in **Antônio das Mortes** c'è una relazione antropofagica fra i
personaggi: il professore mangia Antônio, Antônio mangia il « cangaceiro », la
Santa mangia Antônio, Laura mangia il commissario, il professore mangia Laura,
gli ammazzatori mangiano il popolo, il professore mangia il « cangaceiro ».
**Questa relazione antropofagica è di libertà.**
Già prima io avrei voluto fare cose così, già in **Deus,** ma i rapporti fra i per-
sonaggi erano rapporti chiusi, con più censure fra loro; erano più borghesi per-
ché ero più borghese io. Invece per **Antônio das Mortes** è stata una apertura
totale, e così per altri film di altri autori: questa libertà, nuova per noi, ha
creato la possibilità di un rapporto nuovo col pubblico.
Noi ultimamente non abbiamo fatto nè film « americani » nè film populisti: io

credo che un cinema così è meno concettuale (e perciò meno schematico) e pertanto penetra più in profondità in un pubblico colonizzato come il nostro. Col sistema imperialistico non ci si può mettere in concorrenza: ma se si fa **un cinema che arriva direttamente all'inconscio collettivo**, alla disposizione più vera e profonda del popolo, allora si può anche vincere.
D'altra parte non è stato un fatto programmatico arrivarci, è stato un fatto di crescita. E ci saranno ancora dei brutti film. Ma quello che conta è il pubblico, e il pubblico è differenziato.
**Antônio das Mortes** in Brasile è in linea di massima un grande successo, ma bisogna distinguere. E' un film che va benissimo per gli intellettuali e per il popolo, ma con la classe media, quella che vive al centro della città, non funziona assolutamente. E io lo sapevo, che i dialoghi sarebbero andati bene per il sottoproletariato, per il popolo. Il popolo ride, in questo film, quando parlano il commissario, il colonnello, il professore, il « cangaceiro » (dialoghi in versi, in portoghese popolare, improvvisati e in presa diretta, e ogni attore ha fatto suo il personaggio in rapporto alla dimensione linguistica) ma non ride quando parla Antônio das Mortes, che è l'unico ad aver avuto dialoghi scritti. A questo negli altri film io non potevo arrivarci: ero troppo legato al teatro didattico, in fondo troppo formalista.
Molti altri film in questo momento si muovono in questa direzione: il che non significa affatto naturalismo, neorealismo ecc.
E' una ricerca estetica e politica che si muove sotto il segno della individuazione dell'inconscio collettivo, e per questo c'è il recupero di tutti gli elementi tipici della cultura popolare, utilizzati criticamente.
Nei giorni scorsi ho parlato a lungo con Godard della collocazione del cinema politico. Godard sostiene che noi, in Brasile, siamo nella situazione ideale per fare un cinema rivoluzionario, e invece facciamo ancora un cinema secondo lui revisionista, cioè dando importanza all'intreccio, allo sviluppo, allo spettacolo insomma.
Nella sua concezione c'è oggi un cinema per quattromila persone, da militante a militante. Io Godard lo capisco. Un cineasta europeo, francese, dopo il maggio, è logico che si ponga il problema di distruggere il cinema imperialistico. Ma noi non possiamo distruggere quello che non c'è e porre in questi termini il problema è settario, quindi sbagliato. Noi siamo in una fase di liberazione nazionale che passa anche per il cinema, e il rapporto con il largo pubblico popolare è fondamentale. Noi non abbiamo da distruggere ma da costruire. Cinema, case, strade, scuole.
Del resto alla fine l'ha capito anche Godard, e ho anche girato, come attore, un piano per il suo film, in cui io ho molta fiducia. Una inversione strutturale del genere western può essere molto interessante e può essere utile anche a noi, direttamente. E' importante il western, non soltanto per me: noi siamo un popolo legato storicamente alla saga, all'epica. Lo diceva già Cervantes che i popoli più affamati sono i popoli più metafisici, più mistici. Perciò non abbiamo una grande tradizione filosofica; ed è un male. Ma sarebbe un male maggiore una filosofia d'importazione che non corrisponde alla storia. Per questo l'antropofagia è importante.

**Melodramma è una parola antica**. Genere ufficialmente nato nelle corti italiane del '500, in realtà affonda le sue radici lontano, nella tragedia, primo schema non realistico di rappresentazione. E', si può dire, il massimo risultato raggiunto di convenzione drammatica: rappresentare cantando. Porta all'estremo l'astrazione e rinnega qualsiasi canone naturalistico. Per noi italiani è **l'unica tradizione**, e a capirlo sono in pochi.
Mentre le classi popolari insistono a riconoscersi in meccanismi culturali che sono quelli del melodramma ottocentesco di Giuseppe Verdi, il cinema italiano li (si) ignora.
Se non, in rarissimi casi, a livello di citazioni, di ricostruzione, di utilizzazione tutta esterna (**Rocco** come «Trovatore» degli anni '60).
Quando invece la "popolarità" della forma melodrammatica sta nella sua astrazione, nell'universo formalizzato e irrealistico che sceglie di rappresentare e in cui fa muovere e scontrare i suoi personaggi, personaggi "totali", obbligandoli ad esprimersi e a reagire secondo una inevitabile proiezione oltre il reale, il quotidiano, il "politico".
Nel melodramma gli uomini esprimono in canto (grido convenuto) i moti sempre esasperati dell'animo, al di là della psicologia e della misura del razionale, con una carica primitiva e intatta di passione che proprio perché non è mai "politica" direttamente ma costantemente rimanda a conflitti oggettivi, reali, sempre tende a superare, a violentare la realtà, a rovesciarla, a rivoluzionarla in



un anelito ininterrotto di nuova luce, di nuove illuminazioni liberatrici.
Il melodramma è la forma attraverso la quale può scegliere di esprimersi il cinema di una situazione prerivoluzionaria. E la nostra che situazione è?
Non crediamo di essere lontani dal sottosviluppo. L'Italia, paese del tardo capitalismo, è anche il paese più avanzato dell'area del sottosviluppo. Il "profondo Sud", di poco mutato, ha le sue centrali di sfruttamento a Torino, a Milano, che non sono Italia più di Amburgo.
Il Mezzogiorno non è Europa, è Grecia, Spagna, Portogallo, Algeria. Isole di sottosviluppo in un mondo di alienazione totale, in cui le forme della repressione sono soltanto diverse e più difficili da abbattere, e da riconoscere.
Nell'« Europa delle automobili e degli aeroplani », capitalistica e socialdemocratica, nel fallimento delle esperienze storiche del socialismo, ci stiamo accorgendo che l'unica rivoluzione possibile è quella che coinvolge nella massa gli individui, ciascun individuo, fino in fondo. O sarà una rivoluzione totale che tirerà fuori dall'uomo occidentale alienato quello che c'è di vero e profondo in lui come uomo storico, superando i processi di integrazione e di proletarizzazione, mutando le nostre prospettive, oppure sarà un assestamento, un aggiornamento, una rivoluzione tradita prima ancora di nascere, né più né meno di qualsiasi bambino che nasca nel nostro mondo oggi.
Il discorso sulla utilizzazione dei moduli popolari e sulla loro astrazione non ci è affatto estraneo ma ci riguarda all'interno di un corretto, indispensabile rapporto dialettico che è l'unico modo per non ridurre l'etnocentrismo a una formula astratta o a una enunciazione velleitaria da moribondi.
Utilizzare le forme più antiche e dirette, distruggendole dall'interno, portandole alle estreme conseguenze fino a crearne di nuove, rivoluzionarie. Recuperare attraverso le forme popolari gli elementi mitici fondamentali. Per noi che siamo i più alienati, che abbiamo dimenticato: **il mito**.
L'utilizzazione degli elementi primari dell'immagine che l'uomo si è fatto di sé attraverso millenni di elaborazione politica e culturale, delle formule più elementari che di volta in volta sono state fissate.
Non è un caso che si possano dire le stesse cose a proposito del **"Bread and Puppet" di Peter Schumann**, uno dei gruppi di teatro politico più avanzati del mondo, che agisce a New York, al centro dell'imperialismo americano. Un teatro di pupazzi, di burattini piccolissimi e giganteschi, di S. Giorgi e di draghi, di angeli e di demoni, di generazioni bibliche e di preti buddisti nel Viêt-Nam, di apostoli e di "viae crucis".
Come non è un caso che quei pochissimi (due, tre) che fanno teatro in Italia oggi si stiano orientando in questa direzione e non in altre.
Non è infine il caso nemmeno di stupirsi (né tantomeno scandalizzarsi) nel riconoscere che, se viene in mente un accostamento recente per **Antônio das Mortes**, è il cinema di Carmelo Bene (a lungo il professore vestito di nero bacia la donna bionda vestita di viola sul cadavere dell'amante, fra i fiori funebri finti, mentre il prete vestito di bianco cerca di staccarli, forse per baciarla lui, nel delirio di un amore folle, musicato, cantato, danzato).
« Comme dans la vie. Je ne crois pas qu'il y ait de surréalistes, il n'y a que de mauvais réalistes » (1). Per **Antônio das Mortes** un europeo non può che pensare al surrealismo.
Le cose sono molto complesse: l'unico peccato mortale è pensare che non lo siano e agire di conseguenza.

(1) Carmelo Bene, Intervista ai "Cahiers du Cinéma", n. 213, giugno 1969.

Parlare ai militanti, sì. Ma diciamo meglio: anche ai militanti. Se al militante si danno cose che sa è meglio non dargli nulla. O un militante rivoluzionario è anche un uomo rivoluzionario oppure non ci sarà nessuna rivoluzione.

**Glauber Rocha** — Parlare di **mito e linguaggio** è fondamentale: è il centro del nostro problema. Se tendiamo a una rivoluzione globale, totale, il linguaggio deve essere inteso nel senso marxiano, come espressione della coscienza.
Per noi il problema è di più immediata comprensione, perché l'analfabetismo riporta a un tipo di percezione complessa da affrontare e noi vogliamo sviluppare il nostro cinema in una dialettica storica permanente con la situazione in movimento.
Ci sono state varie fasi. Il momento della denuncia sociale influenzato dal neorealismo e dal cinema sociale americano. Il momento dell'euforia rivoluzionaria, che aveva già, limitate e schematiche, caratteristiche popolari. Il momento infine della riflessione, della meditazione, della ricerca in profondità.
In questi tre momenti si riscontrano grandi differenze di linguaggio, anche in un solo autore. Io per esempio in questo momento sono meno influenzato. **Antônio das Mortes** ha meno detriti culturali, meno debiti. Le influenze sono più soggettive, più intime, e la ricerca scende più in profondità, anche di me stesso.
Il cinema del nostro futuro è **un cinema ideogrammatico.** E' una difficile ricerca sui segni, i nostri segni culturali: per questo non basta una scienza ma è necessario un processo di conoscenza e di autocoscienza che investe tutta la esistenza e la sua integrazione nella realtà.
**Il mito è l'ideogramma primario** e ci serve, ne abbiamo bisogno per conoscerci e conoscere. La mitologia, qualsiasi mitologia, è evidentemente ideogrammatica e le forme fondamentali di espressione culturale e artistica vi si richiamano di continuo. Poi potremo sviluppare le cose oltre, ma questo è il passo fondamentale. **Il surrealismo per i popoli latinoamericani è tropicalismo.**
Vi è un surrealismo francese e uno che non lo è. Fra Breton e Salvador Dalì c'è un abisso. E il surrealismo è cosa latina: Lautréamont era uruguayano e il primo surrealista è stato Cervantes. Neruda parla di surrealismo concreto. E' il discorso dei rapporti fra fame e misticismo. Il nostro non è il surrealismo del sogno ma della realtà. Buñuel è un surrealista e i suoi film messicani sono i primi film del tropicalismo, dell'antropofagia.
Jorge Amado in un suo libro riporta i versi di Luis de Camões, il poeta portoghese che ha scritto l'epopea della conquista: « **Mi sono messo una mano sulla coscienza e parlo soltanto delle cose che mi ha insegnato l'esperienza viva** ». Questo è stato scritto quattro secoli fa e io lo trovo molto giusto. Questo vuol dire **surrealismo concreto**. La funzione storica del surrealismo nel mondo ispano-americano oppresso è stata quella di essere lo strumento di liberazione per il pensiero in direzione di una liberazione anarchica, l'unica possibile per quattro secoli; oggi va utilizzato dialetticamente, in senso profondamente politico, in direzione della chiarificazione e dell'agitazione.
Il cinema ideogrammatico vuol essere questo: forma sviluppata e approfondita della coscienza, la propria coscienza, in rapporto diretto con la costruzione delle condizioni per la rivoluzione politico-economica.
Del resto, in un breve capitoletto ma con molta chiarezza, queste cose le ha già dette Che Guevara.

(L'intervista è stata registrata con la collaborazione di **Gianni Amico**).

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Il Dio nero e il Diavolo biondo); *r. e sc.*: Glauber Rocha; *f.*: Waldemar Lima; *scg. e co.*: Paulo Gil Soares; *m.*: Villa Lôbos (bachianas) e Sergio Ricardo (canzoni: parole di G. Rocha); *mo.*: Rafael Valverde; *int.*: Geraldo Del Rey (*Manuel*), Othon Bastos (*Corisco*), Yoná Magalhaes (*Rosa*), Lidio Silva (*Sebastiao*), Sonia dos Humildes (*Dádá*), Mauricio do Valle (*Antonio das Mortes*); *pr.*: Luiz Augusto Mendes e Glauber Rocha per Copacabana Films; *o.*: Brasile, 1963; *du.*: 115'; *d.*: Ital Noleggio Cinematografico.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO; *r., sc., scg., co.*: Glauber Rocha; *f.* (eastmancolor): Afonso Beato; *m.*: Marlos Nobre ("Ukimmarkrimkrim") e musica popolare del popolo di Milagres; *suono diretto*: Walter Gullar; *mo.*: Eduardo Escorel; *int.*: Mauricio do Valle (*Antonio das Mortes*), Othon Bastos (*il Professore*), Odete Lara (*Laura*), Lorival Pariz (*Coirana*), Hugo Carvana (*commissario*), Jofre Soares (*colonnello*), Rosa Maria Penna (*la Santa*), Vinicius Salvatori (*Mata Vaca*), Emanuel Cavalcanti (*il prete*), Mario Gusmao (*il negro Antao*); *pr.*: Claude de Antoine, Zelito Viana e Glauber Rocha per Mapa Films; *o.*: Brasile, 1969; *du.*: 98'; *d.*: P.A.C. (col titolo *Antonio das Mortes*).



# I Nudi e I Morti

**di Enzo Ungari**

Sosia: « La gente si crede immortale. Bisogna ridarle il senso della morte ».

*Partner*

Esistono film che portano fino alle estreme conseguenze l'idea sulla quale sono fondati. Altri, al contrario, la ricercano tenacemente, idea della realtà en train de se faire insieme al film, attraverso tentativi sorretti di volta in volta dalla follia o dalla lucidità. Film che nascono da una visione del mondo acquisita che vuole diventare cinema grazie alla coscienza del linguaggio, involucri di una verità di cui già si conosce la natura ma non ancora i mezzi per comunicarla, e film che dolorosamente cercano la verità in mezzo all'errore. Esiste **Week-End** ed esiste **Pierrot le fou**, esiste **Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter** ed esiste **Due o tre cose che so di lei**, esiste **Atti degli Apostoli** ed esiste **Vanina Vanini**, esiste **La Via Lattea** ed esiste **Uccellacci e uccellini**. Non è detto che i primi siano sempre più esaltanti dei secondi; non di rado anzi succede il contrario, a causa della suspense della ricerca, della tenacia nelle direzioni intraprese e poi abbandonate, del filmato accettato e poi contraddetto. I primi sono i film del nostro stupore, i secondi i film della nostra vertigine. I film dello stupore stabiliscono la loro autorità nella esposizione di una idea **vera**, anche se non verosimile, esposizione priva di incertezze e di dubbi; i film della vertigine contengono ed amministrano le loro verità dissimulate facendole crescere con disperazione, in un azzardo che offre tutti i rischi, compreso quello di compromettere ogni acquisizione ed ogni risultato, di dire male, troppo in fretta o troppo lentamente, di non far emergere dalla confusione la chiarezza così faticosamente ricercata. Esiste dunque **Trasferimento di modulazione** ed esiste **Partner**, esiste **Capricci** ed esiste **Nostra Signora dei Turchi**. I primi sono film terroristici, che non scendono a patti con lo spet-

tatore. Sono i film-film, fatti da mutanti, da marziani, da uomini del futuro. Il rischio che essi corrono è quello di essere **inservibili**, qui e ora, nell'epoca della caduta della percezione sensoriale, della confusione e della rivoluzione ancora troppo lontana, in cui lo spettatore deve compiere un sacrificio totale ed uno sforzo calcolato per non rimanere all'esterno.

I secondi sono film fatti da poeti, da visionari, da agitatori politici, da cineasti geniali — ma comunque da uomini compromessi col loro tempo e con la propria natura — film nei quali senza fatica possiamo riconoscerci perché sono come gli specchi che confondono Charlot ma che anche lo salvano da chi l'insegue: labirinti nei quali entra in gioco la debolezza e l'errore, la confusione e lo squilibrio e in cui la nostra vertigine mimetizza quella dei personaggi e dell'autore. Sono film troppo umani, in termini di storia e di presente, a differenza dei primi che lo sono troppo poco. Tra i film della vertigine, della ricerca e dell'errore, **Nostra Signora dei Turchi**: un film che si ama perché in esso meglio ci si riconosce, approssimativamente, come è approssimata ed imperfetta ogni forma di conoscenza; uno specchio deformante posto al centro del mondo (l'ombelico di Carmelo Bene, cioè una zona lontana dal cervello e dal cuore, dove le sostanze marciscono e si accumulano i rifiuti organici) e nel quale il mondo, insieme a noi, si rimira come non si era mai visto. Un film morbosamente bello perché ogni piano è una pugnalata, un flash di morfina o un conato di vomito, in ossequio all'idea che vede in ogni avvenimento non una progressione ma un consumo, un passo avanti verso l'espulsione totale della propria energia. Contro ogni economia biologica l'atto di orinare, di espellere, di dissanguarsi pubblicamente e di fare l'amore si equivalgono; la cattedrale di Otranto, morbidamente foderata di teschi e di reliquie come un astuccio di veleni, circondata dal mare, rappresenta il supremo traguardo e la massima aspirazione che si realizzano dopo aver consumato, bruciato ed espulso ogni residuo: la morte come definitiva operazione igienica. Film-spirale nel quale lo spettatore tende verso il centro e che Carmelo Bene costruisce con noi, bilanciando per eccesso il nostro pudore con un'esibizione sfrontata, come un Jerry Lewis barbaro ed elisabettiano. Ma, a differenza di **Capricci**, si tratta pur sempre di un film salutare, erotico, che mostrandoci gli aspetti organici e perituri dell'esistenza ci riconcilia col nostro corpo, con le sue tecniche e con i suoi processi. Da una parte va fino in fondo, in una discesa dal cervello al cuore alla zona genitale dove, tra le feci e l'urina, ronza il motore della macchina-uomo; dall'altra ci rinfranca col suo splendore formale, ridà forma e colore agli arti dissanguati e alle menti intorpidite, ci fa vedere la morte in faccia e ci fa sentire vivi.

Invece, **Capricci** e **Trasferimento di modulazione**: due film nei quali non possiamo specchiarci e in cui tutto quanto credevamo riconoscibile mostra la sua faccia sconosciuta. Paradossalmente, due film lucidi e, al limite, **oggettivi**, di una oggettività nuova, contro i quali ci scontriamo violentemente, che ci rifiutano così come siamo e che pretendono da noi un cambiamento irreversibile. Per usare, forse per la prima volta a proposito, un aggettivo spesso usato a sproposito, due film non riconciliati: non riconciliati col cinema prima di tutto, e poi con la vita e con il mondo. Ogni esperienza radicale la si paga a caro prezzo; come dare a questi due film quello che essi pretendono? Si tratta di un prezzo che abbiamo pagato altre volte, per **Atti degli Apostoli** (rinunciare ad essere **romani**, diventare circoncisi di cuore e di orecchie ed entrare a far parte del cerchio pulsante ed erotico, cerchio **umano** nel quale liberarci dalla nostra angoscia di esseri uni e separati), per **Der Bräutigam** (uccidere in noi lo spettatore, espiare il nostro voyeurismo ed imparare a vedere con le



orecchie): ma Rossellini e Straub continuano a parlarci della vita, ci insegnano a vivere meglio e di più. Siamo disposti a compiere lo stesso sforzo per due film non vitali, due film sulla morte? Del resto non abbiamo altra scelta se vogliamo riguadagnare, almeno in parte, il terreno perduto.

**Cosmo Express**. Che cosa ci sconcerta maggiormente in **Trasferimento di modulazione**, i segni vistosi e inequivocabili di una percezione della realtà diversa da quella che ci accomuna tutti quanti e ci fa uomini "storici", oppure al contrario il persistere dei frammenti non "trasferiti" che con fatica e tenacia Bargellini ha inteso sintonizzare sulla nostra percezione alienata? Non sappiamo deciderci sulla causa della nostra emozione, stabilire se attribuirla all'irriconoscibile o a quel poco immediatamente riconosciuto. **Trasferimento di modulazione** non è un film moderno, cioè non è un film del presente, ma non è nemmeno un film del futuro, così come **Nostra Signora dei Turchi** non è un film occidentale, e nemmeno meridionale, turco o arabo. Si tratta di film per i quali la politica e la storia si riducono a griglie di comodo, atte a situarli in modo molto parziale perché esprimono la loro schiavitù e non la loro libertà. A differenza del cinema moderno, che fa appello prevalentemente alle nostre facoltà critiche, **Trasferimento** ci costringe ad una fatica più sfibrante e ad una scelta più impegnativa. La materia pulsante che emana dai corpi (di cui i corpi non sono che supporto a tratti visibile e inesauribile serbatoio) assume delle forme a cui diamo un nome grazie al diverso ritmo che il cuore imprime al respiro e alla rigidità (erotica o cadaverica?) del nostro sesso risvegliato a tradimento. Le forme e le oscillazioni materiche riconoscibili (l'opaco splendore dei corpi che si dissolvono in quanto tali, le secrezioni, i grandi teschi, le farfalle e i fiori mostruosi, i bozzoli e i gusci) ci affascinano e ci spaventano non meno dei flashes e delle forme che esitiamo a (ci rifiutiamo di) riconoscere. I movimenti in avanti e all'indietro, le sfocature e il ritorno a fuoco delle immagini, sono dovuti solo in parte al caso, all'errore, agli zoom e all'emozione del proiezionista, queste modificazioni sono provocate soprattutto dall'anormale quantità di adrenalina che si forma nelle nostre viscere, dalla dilatazione delle pupille, dal movimento di sistole e diastole, dai segnali (paura, curiosità infantile, serenità) che affiorano alla superficie di una coscienza ormai incapace di giocare un ruolo di qualche importanza — se non quello del mascheramento e della resistenza — nel rapporto col film. Questa partecipazione totale e **fisica** rende **Trasferimento** più simile ad una cerimonia tribale che ad una proiezione cinematografica. Tuttavia, se di cinema si deve parlare, **Trasferimento di modulazione** non è altro che un film di propaganda in favore dell'inconscio; le immagini sono l'occasione per rimuovere quello che stava fermo, per dissimulare quello che rimaneva nascosto, per farci ricordare quello che avevamo dimenticato. Come **Capricci**, il film di Bargellini è un film che ci ricorda di ricordare. Film che non ammette spettatori, perché non lo si guarda ma lo si agisce, non spinge all'azione perché **è** esso stesso azione, azione disinfestante e disinfettante contro i bacilli del sentimento e della vergogna, azione terroristica, buona azione nei confronti dello spettatore rimasto troppo indietro, forse ad indugiare sui corpi nudi, medit-azione pacata ed espi-azione violenta.

Come tutte le operazioni igieniche, **Trasferimento** e **Capricci**, prima di essere devastanti e perfettamente asettici, sono **radicali**, veri e propri punti di non ritorno. Non possiamo accettarli soltanto a metà, prenderli cioè per le sconvolgenti deformazioni poetiche di visionari (chance che rimane invece allo spettatore di **Nostra Signora dei Turchi**). La vita del film che muore (**Trasferimento**) e la vita stessa che muore (**Capricci**) non sono viste da occhi allucina-

ti: è la realtà così come essa è (come dovrebbe essere per noi, senza la mediazione del cinema), così come la vedono alcuni solitari esploratori del presente e come la vedranno (forse) gli uomini del futuro. Il film di Pierfrancesco contiene a ben vedere una deformazione, ma è la più insospettabile (infatti ne raddoppia la paradossale oggettività), perché riguarda proprio le sequenze non trasferite, modulate uniformemente, cioè percettivamente castrate come l'occhio che posiamo su quanto ci sta intorno. Ogni tanto, una sequenza non trasferita, un sorriso spento, un gesto scomposto di questi stanchi automi dell'amore. Riconoscere soltanto, con rabbia e tenerezza, i corpi di questi uomini e di queste donne — che si espongono, senza saperlo, all'occhio di un mutante pronto a visualizzare per noi, con l'aiuto della tecnica, quello che lui vede ad occhio nudo — significa riconoscere la debolezza della nostra percezione. Accettare come **vere** solo quelle poche immagini che Bargellini ha ri-filmato praticamente così come erano, significa rifiutare il regalo che viene fatto ai nostri sensi intorpiditi, non entrare nel film vero nel momento in cui, per la prima volta nella storia del cinema (lascio ai professionisti ansiosi il compito di valutare il rischio di queste parole), il cinema si prova a spogliare ciò che è **soltanto** nudo. Come tale, **Trasferimento di modulazione** lo si accetta o lo si rifiuta, lo trasferiamo vampiricamente in noi prima che l'ultimo passaggio ne renda all'universo tutta l'energia, oppure lo lasciamo scorrere davanti a noi, senza vederlo e senza parteciparvi (senza esercitare l'arte della visione), accontentandoci di guardarlo mentre si consuma. Solo per un'abitudine fondata sul già visto e sul già dato possiamo resistergli, usando la nostra immaginazione per definire le immagini pulsanti che significano troppo o troppo poco. Ma Bargellini non è Rimbaud e nemmeno Murnau, non intende fare della poesia o del cinema fantastico: quello che ci presenta non è una sua ri-creazione del mondo (del film pornografico che ha filmato); come Rossellini egli è un **tecnico** del cinema. **Trasferimento** è come il primo film di Lumière o il primo film di Méliès, qualcosa che si apre sul vuoto e che imbocca per primo una direzione: è il primo film della storia del cinema che trasforma la cinepresa, gli apparecchi dello sviluppo e la pellicola in strumenti **fedeli** alla materia filmata. Bargellini non ci mostra le nuove mappe dell'inferno e del paradiso (**Nostra Signora dei Turchi**) ma la carta geografica del pianeta Terra come potrebbe costruirla un viaggiatore del cosmo. **Trasferimento** è un film sovversivo perché mostra fedelmente un'idea sovversiva: le teorie della realtà sono importanti quando sono reali: **Trasferimento** non ci fornisce una teoria sui nostri sensi repressi; esso costituisce una erotica della percezione.

**Senilità**. Mostrandoci un film che muore, Bargellini vuole forse farci capire che la vita trasferita sulla pellicola, anche se più vera e maggiormente preservata dal deperimento, non per questo può aspirare, se non per disperazione, all'immortalità. D'altro canto Carmelo Bene, dopo l'esperienza di **Nostra Signora dei Turchi**, fa un film, **Capricci**, perché il pubblico possa capire che « non tutti gli uomini sono vecchi ma che tutti gli uomini sono mortali ». Entrambi si rivolgono a noi nello stesso modo in cui il Sosia, in attesa della rivoluzione mancata, si rivolgeva a Giacobbe: bisogna ridare agli uomini il senso della morte. Anche in questo senso **Capricci** è un film che va contro-corrente perché, in tempi in cui il cinema sfrutta tutta la sua grazia per riconciliarci con la vita, esso segue un percorso al termine del quale non avviene nessun riappacificamento provvidenziale. Alice, la vita nuda che si dà a tutti e che non può compiere nessun atto di rifiuto al di fuori di quello definitivo in cui perde il sopravvento sulla morte, è, prostituta, occasione di ogni prostituzione. Ad eccezione del poeta che la nega lucidamente — e che se la toglie, dopo l'ultima carneficina — tutti gli altri le sono disperatamente attaccati, anche quando credono di combatterla, con ogni sorta di vendita, acquisto o baratto. Il pittore di cristi avvelenati e le puttane del cimitero delle automobili costituiscono l'unico paesaggio umano di un mondo totalmente prostituito a se stesso, dove « tra l'arte e la vita il peccato è reciproco ».



Il rischio maggiore di una posizione così intransigente e disperata è quello di istituire una specie di aristocrazia del tormento e dell'estasi, in nome della quale non è più possibile aspirare alla popolarità e all'ammirazione, conquiste delle precedenti esperienze (**Nostra Signora dei Turchi** è anche, non dimentichiamocelo, il film di un pittore). Una rete di piccole maglie gettata sullo specchio e contro i nostri occhi — perché ogni luce ed ogni riflesso venga appiattito — è il segno più evidente di questa volontà nuova e tenace di non compromettersi più col pubblico, neanche nel trionfo. **Capricci** non è un film fatto con gli spettatori ma **contro** di loro (anziché uno specchio, un **muro**, secondo la teoria di Melani), il resoconto di un'esperienza ''sublime'' che non deve corrompersi nella generale ammirazione e che soprattutto non deve essere **consumata** proprio perché riflette sulla corruzione e sul consumo.

« Desideri pure un filosofo la popolarità, io lo stimerò per questo. Egli non chiude le mani sulla manciata di verità radiose che esse rinserrano: egli le spande, ed è giusto che esse lascino una scia luminosa su ciascuna delle sue dita. Ma che un poeta, un adoratore del bello inaccessibile al volgare — si accontenti dei suffragi del sinedrio dell'arte, questo m'irrita e non riesco a capirlo. L'uomo può essere democratico, l'artista deve, sdoppiandosi, rimanere aristocratico. E tuttavia sotto i nostri occhi avviene tutto il contrario. Le edizioni popolari dei poeti si moltiplicano... ».

Al contrario di **Nostra Signora dei Turchi** che ha un centro (Carmelo Bene, non solo come autore, ma anche come attore e personaggio) attorno al quale si annodano come i cerchi di una spirale le situazioni e i diversi piani della realtà e del sogno, **Capricci** non ha nessun centro o, meglio, ne ha molti e che si spostano di continuo. Infatti, mentre **Nostra Signora** rappresentava un universo fisso in cui l'unica cosa mobile era costituita dagli spostamenti continui del nostro punto di vista (con Carmelo-Jerry-Sergej-Pierrot-Ferdinand che ci faceva da stella del mattino, Venere-Lucifero con cui orizzontarsi), **Capricci** è un film che si muove mentre noi rimaniamo fermi, sempre davanti a questi spostamenti e slittamenti dai centri alla periferia, dalle storie di Alice, di Arden e di Mosbie a quella del poeta e delle puttane. Esclusi, frustrati, irritati dall'evidente disprezzo per il nostro piacere e dal disinteresse per la nostra attenzione, non ci è possibile scoprire, ma solo constatare, le leggi di un universo estraneo, dove andare a Londra equivale a rintanarsi in un cesso, fare dei quadri equivale a preparare la cucina di « Elle », distruggere le automobili di un parcheggio equivale a un disperato tentativo di rivoluzione solitaria. Se al posto della penombra che pioveva sui teschi dei martiri c'è qui luce cruda ed eccesso di chiarezza, lo si deve al fatto che il film non ci coinvolge poiché Carmelo Bene, come Mallarmé, ha stretto a pugno le dita che contenevano le ''piccole verità radiose'', in un gesto che è nello stesso tempo reazionario e rivoluzionario, pudico ed esibizionista, di offerta e di rifiuto. Anziché essere un secondo film ''bello'', splendente e ricco di piani esaltanti, **Capricci** si presenta come un film mal fotografato, mal inquadrato, mal montato, con un solo piano (quello finale) che possa reggere il confronto, al livello della bellezza formale, con **Nostra Signora dei Turchi**. Carmelo Bene, dopo aver fatto un film insieme a noi (doveva di-mostrare qualcosa, se non altro di essere bravo), fa ora un film aristocratico e solitario, faccia a faccia con la morte (non deve dimostrare niente, ma mostrare tutto). In questo secondo film ci viene mostrata ogni forma possibile di compromissione, anche politi-

ca (Clarke è un servo del sistema, anche se disegna bandiere rosse e falci e martelli ed uscirà sconfitto, proprio sul piano dello scontro "ideologico", dalla violenta lotta col poeta, l'impolitico per eccellenza). **Capricci** rappresenta forse, per l'autore, una forma di espiazione per quel film pittorico, godibile e quindi prostituito che è **Nostra Signora dei Turchi**. **Capricci** non dà giudizi ma mostra senza equivoci la natura del rapporto che stabilisce tra sé e il pubblico: gli spettatori non si meritano le belle immagini nate da una sofferenza che non conoscono; queste immagini, nate non per essere "consumate" dagli esteti inguaribili e dai vampiri della vitalità degli altri, sono il privilegio del poeta, immagini di conforto destinate solo a chi è tanto disperato da desiderare la morte. O è forse un caso il fatto che l'unica immagine sfolgorante di **Capricci** costituisca la visione finale del poeta ferito a morte e rappresenti l'**inferno** che lo attende? Il "cretino" per eccellenza, incapace di abbandonare il cimitero delle automobili sfasciate dove è destino che termini i suoi giorni, distrugge tutto per **volontà** di inesperienza. La sua cerimonia sacrificale servirà se non altro a richiamare l'attenzione di un gruppo di "commandos" pronti a tutto che, senza cedimenti o esitazioni, libereranno il prato dai relitti e dalle carogne.

**Nostra Signora dei Turchi** sta a **Capricci** un po' come **The Family Jewels** sta a **The Nutty Professor**, dal momento che si tratta di una cronologia soltanto ideale. Nel primo, attraverso un gioco di maschere, Bene si puntava le luci addosso e l'eccesso di esibizione e di messa in scena equivaleva ad una dimostrazione per tentativi, ad una lezione di biologia o di scienze naturali corredata da numerosi esempi, come potrebbe tenerla Rupert. In **Capricci** avvertiamo che Carmelo non sta più davanti alla macchina da presa, ma vi si dissimula dietro, ed il personaggio del poeta, marginale rispetto al tempo e agli altri rapporti interni al film, è anch'esso visto da dietro, disegnato con una dose di auto-ironia che sarebbe vano cercare nel film precedente. Carmelo Bene anziché rivivere in prima persona il già vissuto, si osserva vivere nelle sue ironiche proiezioni, non scopre quello che ha già scoperto e nemmeno lo dimostra, semplicemente lo trasmette. Per questo **Capricci**, come del resto il film di Bargellini o gli **Atti** di Rossellini, è prima di tutto un film didattico. I personaggi di Clarke e del poeta (o i due aspetti dello stesso personaggio) vivono separatamente, dopo il primo cruento scontro, le rispettive storie di compromissione e di rigore, di sopravvivenza e di morte. Entrambi al margine, danno un senso alla storia vera e propria, che è poi quella raccontata in "Arden of Feversham", favola elisabettiana già ri-visitata e distrutta da Carmelo Bene a teatro. Alice è moglie del vecchio Arden ed amante del vecchissimo Mosbie. Costoro, in compagnia di Franklin, vecchio amico di Arden, compiono più o meno le stesse azioni che compiva l'eroe di **Nostra Signora**: reati impuniti di omosessualità e di morte, orge ed eccessi di ogni tipo illuminati sinistramente dalla vecchiezza dei protagonisti. La ragione ci dice che, se per il cavaliere armato di corazza fare l'amore è un atto titanico, per Mosbie dovrebbe essere addirittura impossibile ed impensabile; ma i fatti ci smentiscono.
Ingoiare ed espellere, fare l'amore e praticarsi clisteri, bere e sputare assumono l'aspetto di atti supremi, accuratamente ritagliati da ogni giustificazione meccanica e psicologica, affinché le azioni dell'abiezione quotidiana possano costituire i momenti di una messa funebre in onore della vita che se ne va e, nello stesso tempo, un esorcismo della morte che non si vuole credere imminente. D'altra parte è evidente che l'eroe di **Nostra Signora** faceva le stesse cose per i medesimi motivi, ma la ragione delle sue azioni era dissimulata maggiormente a causa della sua gio-



ventù e della sua inesauribile energia: scambiavamo per vitalità donchisciottesca ciò che era soltanto una forma sconcertante di stillicidio. Mosbie, Arden e Franklin non possono, per loro sventura, farci cadere in alcun equivoco. Il Teatro non scongiura il movimento della vita che si consuma, solo lo rende più emblematico: i giorni di Mosbie e di Franklin (entrambi innamorati, ma anche l'amore è vecchio) sono contati come quelli di Arden, e il film si sviluppa intorno a questo moto discendente grazie al quale la vita si autodivora e regredisce. All'inizio il corpo nudo di Alice, giovane e bella, è ricco di promesse non mantenute. La vediamo scendere dal letto, cercare i vestiti che Arden le ha nascosto per impedirle di uscire di casa, e la camera indugia sulla carne giovane e fresca del suo corpo tenero, caro al cuore dei vecchi vampiri. Con la presenza di Arden, Franklin, Mosbie e degli amplessi più o meno coniugali, ha inizio la corruzione con la quale la carne vecchia tenta un impossibile ringiovanimento: Alice non può contrastare il deperimento organico, il ciclo biologico che conduce ciò che è giovane ad appassire. Dopo i vecchi, i **mostri**: Poldo, corpulento omaccione vestito da donna, e il troncone mugolante, privo di arti, che Poldo regge tra le braccia come si fa con i neonati, in una disperata parodia della maternità; entrambi divisi tra l'oscurità della mitologia e la notte della cronaca nera. Al termine del ciclo, i **morti**: le puttane insanguinate che fanno da sfondo all'agonia del poeta e il cadavere di Arden, nel cui sangue Clarke intingerà il suo pennello. Ed infine, dopo la stessa morte, i **diavoli** e le **diavolesse**, in una immagine d'inferno terribile e nello stesso tempo esaltante. In questo piano finale, di una bellezza indescrivibile, **Capricci**, così drastico e intollerante verso il cinema, la vita e lo spettatore, si riconcilia con la morte, accettata come evento naturalmente conclusivo di ogni percorso.
**Capricci**, come **Trasferimento di modulazione**, non si limita a mostrare la morte degli uomini, ma anche la mortalità delle loro opere (il film stesso in **Trasferimento**; la pittura, la poesia, il teatro e il cinema in **Capricci**). Ultimo merito da aggiungere ai precedenti, questi film ci mostrano per la prima volta il suicidio di due intellettuali nell'unico modo possibile in cui un intellettuale può sopprimersi come tale: distruggendo e facendo morire la cultura di cui siamo imbevuti; estendendo ad essa la coscienza della mortalità che ci qualifica come uomini; ponendo fine con un esempio ricco di autorità a quell'idea che vuole l'arte immortale, i film imperituri, la cultura eterna.

NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI; *r.*: Carmelo Bene; *sc.*: C. Bene dal suo
romanzo omonimo (ed. Sugar); *f.* (ektachrome, 16 mm.): Mario Masini;
*eff. sp.*: Renato Marinelli; *m.* (coordinate da C. Bene): Mussorskij ("Una
notte sul Monte Calvo"), Puccini ("La fanciulla del West"), Verdi ("Un
ballo in maschera"), Ciaikovskij ("Capriccio italiano"), Gounod ("Faust"),
Anton Karas ("Il terzo uomo"), Donizetti ("Lucia di Lammermoor"), e
inoltre "Lawrence d'Arabia" e "Musica proibita" ("Vorrei baciare i tuoi
capelli neri"); *mo.*: Maurizio Contini; *int.*: Carmelo Bene, Lydia Manci-
nelli (*Margherita, la Santa*), Ornella Ferrari (*la Serva*), Anita Masini (*la
Madonna e la Moglie*), Salvatore Siniscalchi (*l'Editore*), Vincenzo Musso;
*pr.*: Patara; *o.*: Italia, 1968; *du.*: 120' circa; *d.*: I.F.C.

CAPRICCI; *r.*: Carmelo Bene; *sc.*: C. Bene dal suo adattamento teatrale
di "Arden of Feversham" di anonimo del '600; *f.* (ektachrome 16mm): Mau-
rizio Centini; *m.*: Puccini ("La Boheme"), Ciaikovskij ("Capriccio Italia-
no"), Verdi ("Macbeth" e "La Traviata"); *mo.*: Maurizio Contini; *int.*: Car-
melo Bene (*il poeta*), Anne Wiazemsky (*la puttana*), Tonino Caputo (*Clar-
ke, il pittore*), Giovanni Davoli (*Arden*), Ornella Ferrari (*Alice*), Giancarlo
Fusco (*un assassino*), Poldo Bendandi (*un assassino*), Francesco Gulà (*Mo-
shie*), Manlio Nevrasti (*Franklin*), Piero Vida (*il poliziotto*), Michèle La-
gneau (*la cameriera*); *pr.*: BBB cinematografica (Barcelloni, Bene, Bru
net); *o.*: Italia, 1969; *du.*: 95' circa.

# Incontrarsi e dirsi addio

**di Gianni Menon**

« La conoscenza di sé consiste appunto in questo: nel riconoscere la propria realtà nel vasto campo del possibile »

(Bernard Groethuysen)

Credo proprio di dover dire, senza paura, che il più bel film italiano di questi anni è **Nostra Signora dei Turchi**, primo lavoro cinematografico di Carmelo Bene (1).
Del resto bisognava aspettarselo: il film non è certamente una "opera prima". Semplicemente, il teatrante più geniale che abbiamo in Italia, dopo dieci anni di lavoro estremamente coerente sul palcoscenico, ha deciso di mettersi dietro (e davanti a) la macchina da presa.
Forse perché fare Teatro (quello "vero") da noi, « in un paese dove il ministero del turismo e quello dello spettacolo sono un

(1) Il secondo, **Capricci**, è già stato presentato a margine del Festival di Cannes. Quando uscirà questa nota, probabilmente lo si sarà già potuto vedere. Sarà necessario, a quel punto, correggere e integrare il discorso che cerchiamo di fare dopo la sola visione di **Nostra Signora**, perchè si saranno aggiunti nuovi elementi, diversi e tali da mutare sensibilmente l'orizzonte in cui per il momento ci pare di poter collocare legittimamente l'opera di Bene? A dire la verità c'è da dubitarlo: è probabile che, se correzione dovrà esserci, sarà minima, almeno per quanto riguarda l'impostazione critica generale. Casomai bisognerà verificare e registrare i passi avanti, gli approfondimenti compiuti in una direzione piuttosto che in un'altra, la eventuale limitazione tematica dopo questo film assolutamente omnicomprensivo di tutto il proprio mondo poetico, lo sviluppo infine della dimensione nuova che già si vede nella sequenza più straordinaria del film (quella, per intendersi, dei frati) e che lo supera.
Per il resto il lavoro cinematografico di Carmelo Bene è la continuazione del suo lavoro in teatro, lavoro di tale mole e ricchezza da offrire la più solida delle impalcature a un qualsiasi tentativo di analisi, sia pure provvisoria, che si sforzi di dire con chiarezza sufficiente (almeno così si spera) come le scelte di Carmelo Bene autore cinematografico e teatrale abbiano ormai raggiunto ampiamente la maggiore età e siano quindi perfettamente lucide, mature, consapevoli.



tutt'uno », alla lunga è sfibrante. O forse anche perché, arrivato allo straordinario risultato teatrale di "Arden of Feversham" (2), Carmelo Bene ha sentito — azzardiamoci a dirlo — il bisogno del cinema.
All'inizio dell' "Arden", dopo che la voce aveva sillabato a proposito della cucina di "Elle" (Barthes) e prima che il marito gridasse « Alice! Alice! » per far comparire la bella tra i vecchioni sull'attacco di violini del "Tema di Lara", si vedeva Alice seminuda sul letto (accendeva una sigaretta, si copriva-scopriva col lenzuolo); poco dopo, partito il marito per Londra, la si vedeva sullo stesso letto amoreggiare con il vecchio stalliere suo amante.
Nelle due scene la luce, bianca, veniva al palcoscenico da un proiettore puntato sul letto e sulla donna: nella piccola sala si sentiva, inesorabile, il ronzio della proiezione a 16, senza pellicola.
Forse una dichiarazione, il segno di una decisione che andava maturando o che già era presa: **bisogno di cinema**, appunto (3).
Ne è uscito un film splendido, inquietante e in qualche modo, nella sua estrema coerenza con una linea decennale di ricerca e di affinamento delle proprie "scoperte", un film unico: vera "summa" dei sette dolori e dei sette peccati capitali di una vita e di una "carriera" fino a questo punto.

Si diceva, subito dopo averlo visto, per ricrearsi (ri-crearsi (4); e ri-creare il termine dopo tanto logorio): un film nazional-popolare.

(2) Se consideriamo che « Majakowskij » è la terza (o quarta) ripresa di uno spettacolo la cui prima stesura risale, mi pare, al millenovecentosessantadue e che lo splendido « Don Chisciotte » è uno spettacolo a due (la paternità ne va attribuita equamente e a Carmelo Bene e a Leo De Berardinis con Perla Peragallo), possiamo dire che l'ultima messa in scena teatrale di Carmelo è proprio « Arden of Feversham ».

(3) E' possibile, d'altra parte, che siano nostre illusioni (critiche) non ancora perdute. Quelle che ci portano a scoprire tracce di una norma che non c'è, per tranquillizzarci e tranquillizzare. Ce n'è, pare, bisogno: ai tempi nostri è molto fastidioso dover ricordarsi che esiste una sostanziale differenza tra i termini « geniale » e « ingegnoso ». Ma sarebbe stupido far finta di dimenticarsene, lasciar perdere come tante volte si è fatto.
Un film così, va detto chiaramente, rimette in discussione molte cose, sovverte molti « valori » del cinema nostrano, quello ad alto costo e quello a basso costo, quello « underground » e quello « en plein air ».
Girato a colori (stupendi; belli come quelli di Ejzenstejn) in 16 mm. e poi « gonfiato » a 35 mm., in pochissimo tempo perchè c'erano idee chiare, con Mario Masini alla macchina, per attori se stesso, Lydia Mancinelli e alcuni amici, è film di una lucidità estrema nella sua complessità, girato senza incertezze e tentennamenti da un uomo assolutamente libero di fronte a se stesso e quindi libero, privo di qualsiasi timore, di fronte al nuovo mezzo che si è scelto per organizzare la propria materia.
Parlando di cose teatrali italiane Arbasino osserva che è « sufficiente la attività di Carmelo Bene per rendere indistinguibile Zeffirelli da Visconti ». Certo nel cinema, persino in quello italiano, le cose sono un po' più complesse e la miseria e la tristezza sono minori, ma è una osservazione da meditare.

(4) Il termine è stato così utilizzato, in altro contesto, dall'amico Gianni Toti, sempre fertile di invenzioni. Gianni Toti mi perdonerà se lo uso ad altri fini e per un film che egli, credo di aver capito, detesta (de-testa). Ma la cosa è divertente e Gianni Toti sarà d'accordo con me che divertirsi (ricrearsi) è importante. D'altra parte è giusto che un film così venga detestato: non è film da placidi elogiatori e disincantati detrattori. Ha una caratteristica fondamentale: o lo respingi violentemente oppure ti fa capire che le cose che val la pena di fare sono solo quelle in cui sei veramente te stesso, tutto. Dopodichè riconosci al film e all'autore di essergli debitore di una scoperta o di una conferma, così gliene sei grato, e vai fino in fondo per la tua strada in cosciente « irresponsabilità personale ». (Autori che non fanno "scuola").
Poi ci sono gli stupidi: quelli che escono dal cinema e dicono che il film è carino, che li ha fatti ridere. Quando non c'è proprio niente da ridere. Oppure sì, ma nel senso indicato dall'autore: morire dal ridere, ridere tanto che alla fine ci si mette una pistola in bocca e si spara.

Diciamo meglio: un film italiano, profondamente italiano come forse nessun altro. Come ha saputo esserlo talvolta Rossellini (**L'Amore**, il **Viaggio, Vanina**), ma in maniera completamente diversa e assolutamente originale.
**L'italianità** (brutto, il termine, ma utile) di Carmelo è quella strana, geniale dei filosofi monaci santi del tardo medioevo meridionale.
Avevano rapporti con Satana come con Dio.
In età preumanistica, prima degli stati e delle lingue nazionali, erano collegati per vie sotterranee a tutto il continente.
Sopravvissuti, trasferirono il proprio naturale cosmopolitismo a tutta la rinascenza europea e al barocco della controriforma.
Gli inquieti tragici, i pittori maledetti del '500 e del '600, sono loro fratelli. Il sangue e il sudore del mistico mescolati alla polvere insanguinata del teatro elisabettiano, l'estasi nel martirio degli ottocento di Otranto e le lacrime di Francesco ''giullare di Dio'', lui, sì, veramente « il più cretino ».
Un'Italia, comunque, molto complicata (« vede, Tynan? laddove i vostri re hanno agito, i nostri santi hanno fatto miracoli »).
**Barocca**. Il barocco che a noi lontani sembra rifare in nome di un'altra fede, blasfemo, le architetture moresche, e che a Lecce le rifà veramente, pazza isola barocca in un mare di romanico-pugliese. Ma un barocco che è passato anche su Trinità dei Monti (secoli dopo, meno di un secolo fa. « L'anno moriva, assai dolcemente » (5) ).
**Assolata, folle, islamica.** Il giovin signore-muezzin benedice malinconico e buono dalla torre del suo isolamento i contadini del profondo Sud salmodianti. Un rosario.
**Senza lingua** « per fortuna o no ». Dietro le persiane socchiuse per il gran sole del pomeriggio le parole udite da sempre di una lingua che non esiste, irrise e perseguitate di continuo e di continuo sottolineate come attraenti sconcezze (« ma, per carità di patria », « sono una vedova di settant'anni », « Quant'è bella giovinezza! » « con te non parlo più », « non sono d'accordo! », « Non è affar mio! », « Vi devo molto! », « come s'è fatto tardi », « voi qui? », « Ho capito, va bene », « Mi dispiace », « Chi l'avrebbe creduto? », « Non è successo niente! », « Aiuto! », « Al ladro! », « A lungo andare il gioco si scopre! », « Mi dispiace deluderla! », « parole sante », « glielo avrebbe fatto vedere lui », « bene, bene, bene »).
L'Italia della cucina all'italiana: spezie, odori, colori, aglio, pomodori, peperoni, bianco rosso e verde.
Anche questo si diceva, sempre pr ricrearsi (stavolta da cinéphiles): la cucineria attraverso i secoli.
Gli ingredienti quelli di sempre: Carmelo Bene è uno che ha « scelto con gran cura, una volta per tutte, gli oggetti della sua provocazione » e le cose che lo possono riguardare.
L'autobiografia. Il rito. Il teatro. La musica. Il sacro e la morte. La morte. L'inutilità di tutto questo.

''Summa'', si è detto: l'esperienza a suo modo riassuntiva e resa ''pubblica'' di un tragitto che parte direttamente e programmaticamente da se stesso (« Sì, sono io ») per arrivare nuovamente a se stesso. O per non partire affatto (« Vengo senza questa mia, o con questa mia resto qui »).
Situazione personaggio dichiarata di chi sa che « la dialettica è un arrangiamento, tanto più lontano dal concetto di **utilità** in nome del quale l'esposizione comincia dove uno smette di cercare » perchè « si rinuncia e ci si amplifica » e allora bisogna non soltanto rinunciare « a esporsi » ma « rinunciare a rinunciare ».

(5) Gabriele D'Annunzio, ''Il Piacere''.



Tanto più quando si sa che « l'interlocutore cita sempre Marx a sproposito ».
Punto di partenza è una adolescenza magica che si ritrova in un ''autre'' nel passato remoto e che si continua a tenere religiosamente in vita, come un bel corpo malato di cui non ci si sa (non ci si può) disfare.
Adolescenza terribile miscuglio di finzione programmatica e programmata realtà: nell'ozio convulso di torridi pomeriggi, nelle notti affocate di desideri compressi nelle lenzuola e sul cuscino di un letto di martirio.
Fughe mai avvenute, lettere non spedite, muri innalzati intorno a sè col tufo umido e spugnoso, inutili reticolati, alcool solitario, Hepatos B 12.
Ma i riferimenti che possiamo supporre ''privati'', dolenti segreti da confessione, sono pochi.
Nella parte virata (chapliniana: la volgarità e la cattiveria di Charlot): « Io cercavo qualcuno con cui parlare, qualcuno a cui poter dire non parlavo a nessuno da tanto ».
Poi il bambino, i tanti bambini che ci sono nel film (« E' morto per colpa tua, di tutto il tempo che m'hai rubato per dedicarti uno sguardo »).
Questo soltanto: il fallimento dell'esperienza individuale inevitabile nel fallimento storico di una non riconciliazione (« Firenze non è mai stata una repubblica marinara, tutto qui »).

**L'autobiografia, in Carmelo Bene, è scienza e metodologia di sè.**
Ora, una scienza così non si può basare su una schematica antinomia fra due presunti opposti: il rosso del sangue (la realtà, la vita) e quello carminio del belletto (il trucco, il rito, il teatro: lo specchio).
Meglio complicare onestamente le cose anche col rosso della bandiera stracciata da Vladimir Majakovskij (« Risuscitami! Risuscitami! »), o col rosso dello straccio strappato dal frate per bloccare lo scolo dell'acqua, o col rosso del pomodoro nei piatti sporchi, o col rosso di un campo di papaveri.
Il trucco è rito (« meditazione ») utile per arrivare allo « stato finale di demenza » necessario per poter **realmente fingere se stesso**; così come la realtà delle cose è l' ''ensemble'' ordinatamente sconclusionato in cui trascegliere per realizzare una quantità sufficiente di variabili altrettanto necessarie alla **finale rappresentazione-riconoscimento di sè** (« Il male sta nel povero ragazzo che sei, tanto peggio per te se lo sai. Non sai desiderare nè toccare. Vedi tutto e non puoi mutare niente »).
Il modulo prescelto è **un processo di trasferimento e di accumulazione fino alla concentrazione totale,** fino alla insopportabilità dei « sogni avverati » (6). Si rimanda fin che si può, con sberleffi sacrileghi e villanie (di difesa, per pudore) ma poi arriva il bisogno atroce e paralizzante di un ''fortissimo'' che sciolga, che plachi, sia pure provvisoriamente (un colpo di pistola, l'acuto di un tenore, un ''Te Deum'' a tutto volume, una ''ouverture'' che serva da finale).
Non esiste diaframma fra vita e teatro, fra realtà e finzione, se il sognatore è talmente innamorato del suo sogno da farlo diventare ''vero''.
Esiste solo il terribile, esclusivo lavoro di dibattersi accumulando elementi di sè contro di sè fino a che il distruggersi per ricominciare acquista un senso. Così, nell'orgasmo riuscito, il bisogno di morte per ritrovare vita.
L'afasia stralunata, il continuo spezzarsi, ciondolare, lasciar cadere gli oggetti, buttarli via per poi andare a riprenderli, ferirsi,

(6) Dino Campana, ''Canti Orfici''.

insanguinarsi, sporcarsi, inciampare, rialzarsi, bendarsi, incerottar-
si di Carmelo Bene attore sono mezzi per **trovare uno spazio per**
**sè,** un brandello di verità possibile (intravista per un attimo, vie-
ne poi nuovamente affogata), il senso di un se stesso da riconosce-
re faticosamente, fra i contorcimenti del ricordo e del bisogno,
fino alla **continuamente rinviata identificazione**, fino all' ''idiozia''.
Ma « l'irruzione in un mondo di temerario sentimento nuovo » (7)
è destinata a fallire. « Ti ci vorrebbe intorno una barbarie, fortuna
che non capitano più ».
La nostalgia si rifà a una barbarie vecchia di cinquecento anni
solo perchè è conosciuta, raffigurabile; il bisogno è di una nuo-
va barbarie, ancora inconfigurata.
L'impotenza rabbiosa di chi riconosce che non ci si può figurare
una barbarie con strumenti di una cultura che ne è l'opposto.
La vergogna di essersi mostrati inutilmente nudi: stupefatti si
guarda la propria nudità, che nessuno voleva e nessuno meritava.
D'altra parte a che stupirsi? Come se fosse ancora possibile; ep-
pure c'è di che essere di continuo stupefatti, sopratutto della
propria resistenza.
Che cosa si vuole da me? Niente, naturalmente. Eppure ci va di
parlare non richiesti, se non altro perchè è un modo di non ac-
cettare la morte.
Che rapporti, con un mondo così?
Ironia, sarcasmi, sberleffi, lazzi degni di uno shakespeariano buf-
fone che traveste la tragedia da farsa, e ride sempre innanzitutto
di se stesso: a ragione pensa poi di avere il diritto di ridere de-
gli altri.
Ridere di sè in retorica, sbalestrando incessantemente il proprio
paludamento, buttandolo via e riprendendolo in nome del ruolo ''de-
signato'', scelto per sè.
Almeno fin che si può. Quando il crollo è vicino bisogna distrug-
gere tutti gli altri. Sarebbe ingiusto, altrimenti!
E allora il riso non basta più. Indignazione, ira, ripudio, rigetto,
persecuzione intollerante proprio contro chi di tolleranza fa mo-
stra. Come se l'unità di misura fosse la stessa!
« E le invidie e gli odii e le maldicenze e le calunnie e le ingiu-
rie e le malizie e le insidie, e tutto che arma uomo contro uomo
non basta a vincere il suo disprezzo, o forse la sua compassione.
Vendetta unica ch'è forse lecita all'uomo dabbene, e che fa la
disperazione e la rabbia dei suoi nemici: mirarli in faccia e ri-
dere e disprezzarli » (8).
Sono loro che offendono un mondo da amare di tanto amore.
Di un amore rissoso, torbido e dolce come la musica che ci è
cara e che sempre risentiamo, amore respinto ma che ti trovi di
continuo addosso col peso dei ricordi di colori, di suoni, di attimi
di pienezza fuggiti ma nostri.
Melodramma, tango per fisarmonica, valzer viennesi, musiche da
film, la cetra del Terzo Uomo, Mussorskij, la morte di Isotta, la
Danza delle Ore.
E poi la romanza fine ottocento-primi novecento, la musica proi-
bita che proibita non era, che in fogli d'album la famiglia borghe-
se acquistava nei negozi di Ricordi e di Sanzogno per il piano-
forte del salotto.
« Vorrei baciare i tuoi capelli neri ».

Tutto questo è portato avanti con cura, come una sensata mania
che induce a ripetere sempre le stesse cifre, quelle dell'oroscopo
di sè.
Ed è l'unica operazione che viene riconosciuta all'artista, di cui

(7) Thomas Mann, ''Doctor Faustus''; così anche la (9).
(8) Francesco De Sanctis, ''Saggi Critici'' (a proposito dell'Epistolario di Gia-
como Leopardi).



si afferma testardamente **la profonda socialità proprio quando si**
**dichiara il proprio totale « disprezzo per il condominio ».**
Può darsi che la cultura smetta un giorno di essere « un surroga-
to della religione » ed esca dalla sua terribile solitudine per en-
trare in « piena confidenza con l'umanità » ma per il momento
(almeno da noi) non ha da « sentirsi obbligata verso il momento
verso la comunità » se vuole « servire in qualche modo la società,
mente all'uomo e, a lungo andare, persino agli uomini » (9).
Per il momento la scelta obbligata è la solitudine del suicidio co-
me vita, ostinatamente: « Lazzaro che giocava a morire e risorge-
re ogni giorno, per morire e risorgere una volta per tutte ».
**Il sacro come quotidiano gioco con la morte.**
E questo gioco non concede distrazioni; prevede un Narciso ac-
curatamente intento a sè, a cogliere in sè il paradigma vivente
di una condizione umana diversa.
Neanche le donne aiutano. Una donna (che è madonna, santa,
madre, vergine, puttana, moglie, serva) non serve a far uscire
da sè, perchè la santità non è ''altrove'', nè in donne nè in al-
tri, e anche « frequentare i più dotati » di essi « non vuol dire
accostarsi all'assoluto comunque ».
Le donne sono pensate, intuite dal grande amante e innamora-
to che si sa di essere. Ma una uccide l'altra, una sostituisce
l'altra. Si dà appuntamento a una e arriva l'altra e vi sono degli
impedimenti (truccature infingarde, bauli, stampelle, scale pe-
ricolose). Se arriva quella giusta è vergine e ci sono altri impe-
dimenti, e il sangue e il pomodoro sono una cosa sola, e l'arma-
tura impaccia l'abbraccio, e la santa si mette in mezzo con que-
stioni di gelosia e di danaro.
Tanto vale rapirla nel deserto, fingersi un cavaliere turco e ra-
pirla.
O addirittura lasciar perdere, mettere le cose in modo che sia
probabile che si debba lasciar perdere.
Tuttalpiù si potrà guardarla, la donna, ''voyeurs'' dell'altro emi-
sfero, affacciati al « balcone di un altro pianeta ».
Ma i pianeti sono lontani, e anche le donne. E allora?
« Mattinata piovosa, le arcate come rondini allineate, ali aperte
le bifore animate, il palazzo moresco se ne va. Rimpatria dove
sono altri stormi di follie, si autentica incastrato in una via po-
polare di Tunisi, dimora inconsapevole a eccezionali vicende or-
dinarie. Se ne va, galleggiando sull'acqua, corroso dalle obie-
zioni occidentali, santuario vagante alla ricerca di sacerdoti
sempre che lo inventino, incurante del pubblico africano ».
Succede sempre così da noi, è tutto inutile.
Era già successo cinque secoli fa, quando « proprio lui stava ten-
tando il Turismo a collaborare all'allestimento di una sacra rap-
presentazione da lui diretta, durante l'occupazione turca ».
Com'era andata? Lui aveva spiegato le sue ragioni.
« Dal momento che la città era indifesa, reagire all'assedio tur-
co, illudersi di organizzarla, era follia. Si doveva, secondo lui,
prodigarsi a improvvisare nei singoli un qualche gusto estetico,
non importava quale, recitando a una platea di condannati, con
disimpegnato furore, una qualunque parabola senza principi, e-
saltante il dubbio e la vigliaccheria, se necessario, proponendo
un ultimo rispetto di se stessi, l'eccezione come sola possibilità
collettiva, una preparazione spirituale alla resa, se non si vole-
va farne dei martiri ».
Egli sperava che avrebbero capito che il copione « senz'altro qua-
lunquista, inconcludente, acritico » era da censurare dopo, « una
volta scongiurato l'eccidio », perchè i Turchi se ne sarebbero an-
dati, non avendo trovato « una fede da castigare » in una « Cri-

(9) Cfr. n. 7.

stianità collettiva » ricondotta alla « irresponsabilità personale ».
Ma non era finita così.
« Ostinato, aveva riletto il copione. Si trattava di un testo fantastorico, dove erano immaginate le conseguenze della fede e descritte in maniera perversa e ripugnante, ma veggente. Didascalie come lapidi, senza nulla alterare dei fatti a venire. Non avevano voluto ascoltarlo. Lo avevano anzi ignorato. Anche allora ».

Le altre citazioni sono da Carmelo Bene, tratte sia dal film che dal romanzo omonimo (Ed. Sugar): ci scusiamo se talvolta possono essere leggermente inesatte. Alcune sono riportate da un articolo di Carmelo Bene apparso sul n. 3 della rivista "Teatro".



# Maschere e pugnali

**di Maurizio Grande**

Il titolo stesso come "pretesto"; il processo fortemente evocativo di questa "nominazione" a metà strada tra l'invocazione e la tesi, tra il simbolo e lo "svolgimento" del reale, tra il mito e la storia.
Il film: come storia (sincronica) dell'individuo, magari eccezionale, perché somma della "condensazione" storico-magica di **tutti** gli individui prima di/(e **insieme** con) **lui**; **in-dividuo/di-visibile in** fatti, situazioni, eventi: reali, culturali, mitici e fantastici.
"Lui" l'autore-soggetto, ma meglio ancora: il protagonista, la p e r s o n a (non **perì sòma**, non contorno/fisionomia del "fisico") - maschera attraverso la quale "risuona" l'essenza del negativo e del positivo, del solido e dell'aereo — come miscuglio di umanità.
Umanità. Dilatazione dell'essere sensibile e intellettivo sul mondo delle cose e della cultura (=cose trasformate, fatte eventi dalle mani dell'uomo) che lo circondano e di cui è l'interprete-attore-creatore.
Carmelo Bene agente/agito degli eventi misteriosi e trans-umani che sono gli ingredienti della sua alchimia "demenziale" fatta di memoria e di fantasia, di situazioni oggettivate dal soggettivo e di oggetti fatti eventi vitali, di passato compresente, di slancio poetico sulla realtà oscura, uno slancio "maudit" sull'avvenire come area scoperta del conoscere e dell'interpretare.
"Lui"—l'uomo, l'artista, lo scrittore, il regista: lui—personaggi come categorie interpretative del reale e dell'i-rreale che nascono dal moltiplicarsi dell'io attraverso le percezioni, gli schermi fantastici, il nuoto intellettivo-conoscitivo, la mediazione dell'arte/attività estrattrice delle possibilità dell'uomo di trasgredirsi, per trovare un luogo possibile dell'universo dove fissare la propria esistenza come sua auto-giustificazione.
Carmelo Bene ricorre a tutte le categorie conoscitive/comunica-

tive dell'essere mentre scopre se stesso come risultante di esperienze ed esistenze millenarie; dell'uomo come matrice originaria dell'uomo e del tempo e come somma delle possibilità stesse di comprendere (e vivere) il cosmo dell'interiore e l'infinito dell'esteriore; della Corporeità-che-non-muore-trasformando-si.
Ritorna alle fonti della storia, al mito come squadernamento di una possibile "visione" del reale umano e in-umano:

il palazzo moresco, le bifore animate, il cammino attraverso le forme di una civiltà antica e affascinante, **ancora significante**: nel messaggio cruento del « campo di grano » ancora stillante il sangue dei Caduti per la Fede, nelle ossa vibranti memorie di carni ancora non-spente dei Martiri, nelle architetture moresche ossessivamente re-suscitate dalla fantasia di un visitatore-non-occasionale, che in esse ricerca (e trova) la propria dimensione (**facendosi** esse);

sono viste dalla macchina da presa in una dimensione costantemente onirica o simbolica; all'inizio con un occhio dalla sfocatura irreale che le percorre deformandole come se si trattasse di oggetti animati fusi con le cartilagini mediterranee; alla fine, sorvolanti sul mare, in un movimento drammaticamente ondulatorio, mentre si allontanano nella tragedia dell'indifferenza dall'occhio di uomini che non sanno più **viverle**.

Il simbolo del passato; un passato **apparentemente qualsiasi**, ritagliato a caso nei fatti di storia e di leggenda; ma in realtà cercato e indagato da chi vi legge e vi insinua il sostegno fiabesco di un'attualità (sua) non sempre comprensibile, mentre mito favola storia si confondono per fornire all'autore la possibilità di trapassare nelle situazioni inventate e vissute tempi e spazi, per dissolversi in essi come risoluzione costante rispetto agli slittamenti in-sensati della storia.

Carmelo Bene protagonista-soggetto del mondo da lui creato e definito attraverso le "complicazioni (e complicità) professionali" dell'autore, dell'attore, della Vittima. Un mondo appaiato, complementare del mondo quotidiano, il mondo degli affetti allo stato puro, elettrico; il mondo dell'impossibile comunicazione-tentazione del trascendente, di Dio come negazione delle mortalità inutili dell'uomo; il mondo del non-possibile che si fa corpo e realtà nelle mani dell'attore/autore, p o e t a (nel senso primigenio del termine), "**colui che fa**"/di se stesso il mezzo per creare (dal sogno, dall'illusione, dalla miseria, dall'intelligenza) tanti mondi possibili, tante situazioni esprimenti la oggettiva contropartita del senso e dell'immaginazione.

Ed ecco che tutta la ricerca di Carmelo Bene, la fantasia, gli "amori", il desiderio, il passato, l'oggetto, l'Orsa Maggiore o l'Orsa Minore, si condensano in materializzazioni la cui portata semantica deve essere valutata non al livello dei "segni minimi", ma del significato globale dell'opera.

L'uomo/individuo Carmelo Bene forse un solo che "sente" gli altri come partecipazione di sè al mondo, all'oggetto, all'umanità, materializzazioni visibili e palpabili dove immaginazione e "realità" delle cose sprofondano insieme: in un meccanismo espressivo dove tutto è al suo posto, dalle inquadrature al colore, dal montaggio alle musiche "di scena", dal dialogo al trucco. L'uomo ferito (e le bende stanno lì a testimoniare le cadute) dalla ricerca ma che non si lascia fermare nè vuole guarire per non dimenticare.

Gli amori delle sue vite, le Donne a metà strada tra Soprannaturale e Quotidiano, Sante e Serve, sono le dimensioni semantiche di una ricerca impossibile fatta corpo sulle immagini di uno schermo e su l'evocazione di un dialogo continuamente in bilico tra la dissertazione metafisica, la simbolizzazione poetica dell'evento, l'autoironia di chi sa che si tenta il non-tentabile.



Così, attraverso una struttura rigidamente "raggistica" dove il personaggio-autore è il centro di irradiazione dei suoi tentativi risolti attraverso continue metafore e allegorie del reale, simbolo fisico, categoria dell'individuazione dell'espressione, si compie l'avventura, il viaggio metafisico, la commedia dell'autore di sè Carmelo Bene attraverso la frantumazione di sè e la impossibile (tentata) ri-costituzione a livello analogico del reale da sè proiettato.

Una struttura poetica, dove la lingua si scompone nei suoi costituenti e si ricompone in strutture complesse, dove il polisenso ingabbia l'oggetto rappresentato e l'ambiguità è lo strumento della **multi-comunicazione** simultanea di sensi attraverso i quali la demenza dell'uomo traduce il reale.

Con questo film Carmelo Bene ha rappresentato le modalità per l'umano di sfondare gli schemi della materia(mondo) del passato(storia) della favola(anticipazione dello spirito), per giungere ad un esercizio dell'uomo come vita ininterrotta e polivalente del reale. L'uomo che travalica ciò che lo circonda e lo condiziona al limite, mentre una passione "demenziale" tenta una difficile operazione di recupero della "creazione" che non è di Dio; dato che Dio, mondo, Serva o Santa sono da lui inventati come svolgimenti narrativi del reale complesso e inafferrabile.

Fino a giungere ad inventare la propria sconfitta, il fallimento di sè come demiurgo isolato di un mondo governato a suo modo e che non accetta la dimensione del non-abituale, non-canonico, nonlegiferato; che non consente la vita del Soprannaturale **nell**'uomo, se non al prezzo di fargli accettare come contropartita una barbarie, « un lusso di sangue » che ormai più « non gli si addice ».

La caduta finale è dovuta a questo: l'impotenza stessa come creazione oggettiva dell'autore; come trasposizione metaforica della solitudine e dell'Esperimento; come autocondanna del narcisismo e del solipsismo, condanne "probabili" finché il mondo si reggerà su parametri "oppositi" a quelli dell'autore; un mondo dove la "pragmatica" vale più del (e uccide il) sogno e della visione; e l'economia esclude la convivenza simultanea della poesia.

# Trilogia per un massacro

**di Adriano Aprà e Piero Spila**

Dopo **Round Trip**, il film americano, **Serata**, il film intimista, **Anna Carini in agosto vista dalle farfalle**, il film d'amore — dopo alcuni cortometraggi-sonda, film di esplorazione e di orientamento, scoperta timida o spericolata del nuovo strumento, integratore, compensatore o ribaltatore di quell'altro, la pittura, sentito come ormai insufficiente, "limitato", impotente a stabilire col pubblico un rapporto moderno, vitale —, **Satellite**, **Umano non umano**, **Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani**: tre film che si integrano a vicenda, incomprensibili veramente ognuno per proprio conto, momenti di un discorso continuo, variazioni su un tema unico che acquistano senso (senso ulteriore) in quanto preludono, integrano, ribaltano, relativizzano, criticano le altre variazioni. Un viaggio in tre direzioni, a raggiera, che copre alla fine un circolo esaustivo di possibilità stilistiche. Bilancio di sé come cineasta; saggio di uno strumento, di una realtà attraverso questo strumento, di una soggettività impegnata con questo strumento; e confronto di autore-strumento-realtà con uno spettatore o, meglio, con un (possibilmente nuovo) atteggiamento spettatoriale.
Concepire e realizzare una tale trilogia, che si conclude — vedremo — con una morte, può significare poi due cose: o la verifica di uno strumento e della impossibilità a esprimere con esso una nuova parola; o, anche, la sperimentazione delle possibilità del cinema **esistente**, anche di quello più avanzato, per — creata la piattaforma — superarne i limiti, e fare **altro** cinema.

In **Satellite** il rapporto fra l'autore e la realtà è scandito dal titolo, il punto di vista è mediano, "fra il cielo e la terra": una distanza ambigua, che tradisce la volontà di farsi travolgere dalle cose e quella di fuggirle. Si sceglie la via di mezzo, il compromesso: la realtà ci travolgerà, ma filtrata dagli strumenti di bordo del nostro satellite artificiale, dalle macchine da presa-oblò e i microfoni-radio riceventi. **Satellite** è un film euforico: la realtà, fug-gita, viene mitizzata. Essa può esplodere, ma senza ferirci: il "satellite" ci protegge, gli strumenti ne mediano la violenza. Le apparenze non fanno male, la forza d'attrazione gravitazionale della terra è dominata. Postosi al centro del satellite, e posto questo satellite al centro ideale dell'universo, il "soggetto" percepiente e senziente può così compiere in zona di sicurezza il suo viaggio nelle apparenze: esplorazione attraverso il flusso di una conversazione salottiera, dove USA, Vietnam o Cina non sono più che segni afoni; esplorazioni attraverso immagini di violenza consumata, cartoline illustrate per nuove zone turistiche, al ritmo monotono di uno speaker televisivo, o a quello, paradossalmente più vitale, di una languida canzone di Leonard Cohen; tuffo, quindi, nella giungla dei colori e dei suoni, viaggio "erotico" dopo quello "ideologico"; mare che invade la camera da letto, sensazione di galleggiare, di non avere più peso, colori che si susseguono sempre più spasmodicamente su una parete, al ritmo affannoso dei Chambers Brothers, e fra miriadi di immagini fisse si muove un volto di donna; telefono che ogni tanto squilla, e siamo troppo storditi per rispondere, e finalmente alziamo il ricevitore, e una voce di donna ci chiama, una sirena ci attira col suo canto e, visto che fuggiamo dalla terra, tanto vale darle ascolto, e la raggiungiamo su una spiaggia silenziosa, assolata, paradisiaca... Ma è tutto un sogno, tutto è fuga senza uscita, non c'è scampo. Il soggetto, postosi come centro di ricezione passiva, racchiuso in un interno, è impotente a ogni forma di reazione: il cinema, a cui si è affidato, lo travolge, ed egli non può farci niente. Può, al massimo, prendere coscienza del proprio atteggiamento e della propria impotenza, e incorniciare il film con una dichiarazione di poetica (la prima inquadratura: un divano filmato con un piano fisso, la voce meccanica di uno speaker televisivo, Dreyer), con la prefazione di un critico, già coinvolto (la seconda inquadratura); o con l'immagine, conclusiva, di un bambino che, rabbioso e ingenuo, invade la tela bianca con i colori della violenza... Per lo spettatore non basta: egli, in **Satellite**, è la vittima del sacrificio di cui il soggetto-autore è l'unico (per quanto illuso) beneficiario.
In **Umano non umano** il punto di vista prescelto è "siderale". Punto di fuga massimo, sembrerebbe; ricerca, invece, di un punto di vista ottimale da cui guardare le cose senza esserne coinvolti, riservando onestamente il compito del coinvolgimento e della responsabilizzazione agli altri, rimasti a terra, agli spettatori. La distanza "siderale" che l'autore pone fra sé e il reale, poi, è anche quella che gli permette di "oggettivarlo": cioè di tradurlo in **oggetti**, cose pesanti, che stanno lì, con i loro contorni precisi, decisi, depurate di ogni accidentalità, punti di riferimento sicuri, sprigionanti tutta e solo **energia vitale**, oggetti proiettati nel **futuro** (si pensa a **2001**...). **Umano non umano** rappresenta, nella trilogia, lo stato di equilibrio e di armonia (o di fiduciosa tensione all'armonia). Le cose sono là, basta guardarle e filmarle; esse possono trasmettere direttamente tutti i sensi di cui sono cariche, e questi sensi sono a disposizione dello spettatore, non solo coinvolto ma promosso al grado di co-autore, posto in rapporto paritario con lo schermo: analogamente all'autore, che ha salutarmente rinunciato ad accentrare ogni percezione audio-visiva.
La realtà filmata e percepita non è più caotica né astratta (i suoni-colori-immagini di **Satellite**) ma selezionata e, soprattutto, selezionabile. Il caos delle apparenze in **Umano non umano** si è composto: l'autore-creatore ha separato la luce dalle tenebre, la terra dalle acque. Emergono nuclei di realtà omogenei e autonomi. Ma non autosufficienti: la tensione del film al cerchio, all'armonia, porta alla giustapposizione di blocchi di realtà il più possibile diversi fra loro, e tali da esaurire un campo ideale di possibilità. Lo spettatore è posto di fronte a questo cerchio come a un muro; unifor-

televisive, i vari blocchi non
memente scanditi dalle immagini
prevedono alcun percorso definito che lo aiuti ad orientarsi, nes-
suna evoluzione e consequenzialità che stabiliscano per lui una
dialettica di prima-dopo, o di interno-esterno (come in **Satellite** e
**Trapianto**): il loro ritmo è quello di un cosmico **presente continuo**.
Nessun blocco è privilegiato rispetto ad altri, tutto vale, tutto vi-
ve. Protagonista dell'avventura è allora veramente lo spettatore:
a lui spetta il privilegio di coordinare, intrecciare, opporre, far
scontrare gli elementi, di evidenziare la corrente di energia laten-
te che si agita fra blocco e blocco, la tensione che possiede ogni
piano, proprio perché vivente e pulsante, ad aprirsi verso l'altro.
Ogni blocco, perciò, non è un'isola di fuga (come la spiaggia di
**Satellite**) ma un porto da cui iniziare il viaggio della formazione.
Il rapporto che si stabilisce con lo spettatore non è né centripeto
come in **Satellite** (dove al centro è l'autore: di qui un certo narci-
sismo, il proiettare i film della propria "biografia" all'interno del
film...), né centrifugo come in **Trapianto**: è un rapporto di equili-
brio, di "contemplazione" attiva.
In questo senso **Umano non umano** è anche un film di **rischio**: lo
spettatore, né attratto né respinto, può anche rifiutare il privile-
gio della libertà, sottrarsi alla responsabilizzazione a cui lo invita
lo schermo e rimanere inerte, o fuggire; se l'unica forza attiva,
capace di far emergere il campo magnetico latente sullo schermo,
è la sua, il rifiuto di una tale forza può significare l'assenza di
qualsiasi forza, e, per l'autore, il fallimento della propria impresa.
Ma questo rischio vale la pena correrlo se è l'impegno massimo
che si chiede allo spettatore. In **Satellite** la realtà non era com-
presa (e non poteva esserlo in quanto non era vissuta, o lo era
solo mediatamente) e veniva consumata all'unico livello possibile,
trasfigurata, cioè, dal processo della soggettivazione; la realtà ve-
niva portata alla nostra misura, trasferita nell'universo emotivo
delle nostre proiezioni, riflessa nell'immaginazione, esempio di li-
berazione (dalla realtà, capita e asservita a noi stessi) e momen-
to frustrante, in quanto realtà solo immaginata, soggettiva e sen-
za alcuno sbocco nell'oggettività: il tempo soggettivo delle libera-
zioni, infatti, non coincide mai con quello delle verifiche-prove og-
gettive della (e sulla) realtà. Con **Umano non umano** la fuga dal-
la realtà si arresta, dal momento esistenziale del rifiuto si passa
al momento della fiduciosa interrogazione e del confronto. In **Uma-
no non umano** c'è lo sforzo se non di capire, di vivere comunque
una certa realtà o, meglio, una certa oggettività. In questo senso
è, della trilogia, il film più **ottimista**. La macchina da presa rima-
ne ferma il più delle volte, non presceglie né sottolinea, semmai
denuncia la propria presenza (implicitamente, nella esasperazio-
ne della staticità; esplicitamente, durante la festa borghese e la
scena dell'aeroporto). La soggettivazione di questa realtà "ogget-
tiva", a differenza di **Satellite** dove si verificava sullo schermo,
imposta dalla presenza-assenza accentratrice del soggetto-autore,
in **Umano non umano** avviene esplicitamente **dentro di noi**: la
staticità della macchina da presa è, in ultima analisi, ciò che per-
mette la dinamicità emotiva della nostra percezione. **Umano non
umano** è uno dei film più **coinvolgenti** di questi ultimi anni (in
questo senso si diceva prima che valeva la pena di rischiare),
dalla staticità stilistico-ideologica del film deriva per lo spetta-
tore un esplicito invito a muoversi (e l'avvio già ci è dato dal
sorprendente finale: le immagini televisive di Avola, carrellata
sulle pietre, meteoriti?, cosparse sull'asfalto...). Il risultato è
esemplare e potrebbe essere assunto come manifesto per un ci-
nema da farsi: la staticità ideologica dello "schermo" come pro-
pulsiva di una dinamica della "percezione", la moltiplicazione del
momento individuale del "coinvolgimento" con l'opera come pre-
ludio a un coinvolgimento collettivo.
Ma abbiamo il diritto di "prescegliere" un film? di sezionare la



trilogia? **Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani**, il più
critico e autocritico dei tre film di Mario Schifano, ci ricorda che
no. In **Satellite** l'autore-narciso costringeva lo spettatore a guar-
dare la realtà attraverso i propri occhi e le proprie orecchie (mac-
china da presa e cuffie d'ascolto che appaiono nella camera da
letto invasa dal mare...): egli non usciva dall'universo-interno del
proprio appartamento, e con lui non ne usciva lo spettatore. In
**Umano non umano** l'autore abbandona il suo privilegio, si mette
da parte e, dall'alto, assiste all'impatto nell'arena-sala fra la sua
creatura-opera e lo spettatore. Con **Trapianto** compare un protago-
nista (Franco Brocani); la sua presenza itinerante attraverso il
reale assunto come tale, senza mediazioni neppure cinematogra-
fiche, segna l'ingresso del "soggetto" nel "mondo": è la creazio-
ne dell'uomo, nell'economia di una trilogia che vede prima il
caos (**Satellite**) e poi la creazione del mondo (**Umano non uma-
no**). Con **Trapianto** il processo infine si è concluso, la realtà è
stata finalmente affrontata, l'oggettività recepita: il risultato è
frustrante, perché si tratta di un'esperienza negativa (necessaria-
mente negativa, forse). La realtà, che quando era rifiutata (il fa-
scino del mondo tenuto fuori della finestra) o esaltata (uno scio-
pero visto col 9; una falce e martello dipinti su una verde colli-
na, al tramonto, testimone la luna) risultava euforica o vitale,
appare ora per quello che è; è stata raggiunta, forse vissuta, e ha
deluso; ciò che poteva divenire vittoria è già stato sconfitto (la
dimostrazione anti-Nixon girata con uno sbiadito bianco-nero o
con colori slavati, frustrante, dopo tanta attesa, per la mancanza
di qualsiasi sbocco emotivo) e consumato (il rimpianto oggetti-
vo-soggettivo degli universi dell'infanzia — la descrizione delle
Langhe, il rapporto visivo con la pianura e la montagna — e del-
l'utopia — le bandiere rosse di Mao, le uniche verosimili ma an-
che le più lontane). **Trapianto** è un film difficile e sgradevole, che
Schifano ha potuto fare perché aveva, per così dire, le spalle
coperte da **Umano non umano**: solo dopo l'operazione vitale, ri-
confortati, è possibile scendere a terra, sprofondare nella realtà,
accettare la storia e le sue accidentalità. **Trapianto** è un film
"fatto male" proprio perché dell'impatto fra un soggetto che agi-
sce allo scoperto e una realtà assunta totalmente non ci rispar-
mia nulla; è un film che fa sue anche le scorie perché la realtà,
da un punto di vista "terrestre", non è selezionabile. **Trapianto**
è un film mortale: la materia, prima mitizzata o esaltata, viene
ora rivelata nella sua putrescenza, nella sua consunzione. **Tra-
pianto** è il film del presente storico, così come **Satellite** era il
film del passato mitico e **Umano non umano** quello del futuro
utopistico.
In **Trapianto** tutto ciò che in **Umano non umano** appariva subli-
mato lo ritroviamo degradato. La realtà di quest'ultimo film, in-
fatti, non è diversa da quella di **Trapianto** ma è filmata con un'ot-
tica (anche materialmente: l'uso preponderante del 9) che ne
mette in risalto soprattutto l'energia propulsiva. Dietro la classe
operaia impegnata in lotte che pure, oggettivamente, sono di re-
troguardia (maestranze degli stabilimenti cinematografici Spes-
Catalucci guidate da un dirigente sindacale della FILS; tipografi
dell' "Unità"; operai dell' "Apollon" in silenziosa manifestazione
a piazza Colonna; partecipanti allo sciopero generale del 5 di-
cembre organizzato da CISL-UIL-CGIL, affiancati da esponenti del-
l' "Unione M.-L.") c'è il sapore di un futuro proletariato liberato;
Moravia che parla in inglese dei rapporti fra arte e capitale, su
una spiaggia deserta e assolata, è come il primo uomo sceso
sulla luna; Sandro Penna, contorniato da quadri libri bigiotterie,
è un candido, patetico ed esaltante marziano; Carmelo Bene che
carezza faticosamente Alexandra Stewart, o Mario Bagnato che la
schiaffeggia sullo sfondo di un aeroporto, al rombo dei reatto-
ri, sembrano compiere gesti mitici, degni di un'epopea. Non così

in **Trapianto**. Il disegnatore visionario di falci e martelli (Franco Angeli) è diventato un pittore (Tano Festa) che cerca angosciato e disilluso il senso dei propri colori, e non lo trova neppure sulla pelle di chi lo sta a guardare; la canzone che Mick Jagger mima come un Pierrot lunaire ("Street Fighting Man") o l'allucinante sfilata di ombre galleggianti durante la festa borghese sono sostituiti dalla valanga di parole senza senso che Louis Waldon getta dentro un microfono o da quelle, altrettanto incomprensibili, che sussurra la compagna di letto del protagonista; il ragazzo che, emulo del Michel-Ange dei **Carabiniers**, lacera lo schermo godardiano (Giovanni Rosselli) si è sdoppiato in due mostri, o mutanti, che ci fanno sentire improvvisamente vecchi e, come l'uomo-bambino che li ascolta e chiede senza ottenere risposta « e l'artista?... », restiamo senza fiato, senza vita; il dolce Sandro Penna lascia il posto a Felice Gimondi, a cui a fatica viene strappata qualche parola umana nella penombra di una trattoria; e il battito variabile del cuore, pulsazione insieme cosmica e profondamente soggettiva (quasi la rivendicazione da parte dell'autore della propria individualità, irriducibile ai ritmi dello spettatore al quale si è ceduto tutto il resto), è rimpiazzata, nella colonna sonora, dal flusso inarrestabile delle banalità politiche. **Trapianto** accumula cadaveri: anche quello dell'opera come struttura organica. Se **Umano non umano**, il più "organizzato" dei tre film, doveva la sua forza vitale, l'invito all'azione, anche al fatto che Schifano mostrava di credere fermamente nell'**opera d'arte**; **Trapianto** può ben dirsi, al contrario, un film sulla **morte dell'arte** (o che, all'interno della trilogia, assume questa funzione).

Ma fino a che punto? Fino a che punto la conclusione pessimistica di questa trilogia, di quest'avventura stilistica e vitale, ci fa credere che Schifano abbandonerà il cinema? Fino a che punto il viaggio non si ripiega in se stesso? Fino a che punto Schifano, se accetterà di fare ancora cinema, farà **altro** cinema? **Trapianto** si conclude col ritorno a casa di Franco Brocani, come ubriaco, travolto dal bla-bla delle conversazioni politiche e dalle spire soffocanti della pellicola, dai suoni e dalle immagini cinematografiche, come all'inizio del viaggio, in **Satellite**; le scale diventano una montagna da scalare, il riposo nell' "interno" una fatica quotidiana, lo scacco della ricerca di un rapporto col mondo esterno, mondo dedalico, totale. Allora, mentre ci si getta sfiniti sul letto, si è di nuovo travolti dai fantasmi ai quali ci si era illusi di sfuggire: Viva, creatura vampirica, e gli altri amici... il cinema... i movimenti ondulatori che ti invitano al sonno, e, lontano, le onde del mare, che ti richiamano a un universo infantile, amnio materno o altre spiagge... Ma alla fine, ad una ad una, le sovrimpressioni scompaiono, e resta solo Viva, morta. Resta solo, per quanto ucciso, il cinema: volto femminile simmetrico a quello, mobile e intento a truccarsi, che aveva aperto il film. Il protagonista, uomo "reale", invece è morto, o almeno ha chiuso gli occhi, ed è scomparso dallo schermo un attimo prima che il film finisse. La distruzione del cinema è, alla fine, un'esaltazione del cinema? All'inizio del viaggio, in **Satellite**, avremmo risposto di sì; alla fine, in **Trapianto**, dobbiamo rispondere di no: e la distanza che separa queste due risposte è quella di una "formazione cinematografica" che è voluta andare **fino in fondo**. Adesso, la resurrezione del cinema appare beffarda, mortale. I fantasmi di **Trapianto** sono l'equivalente del sole rosso di **Dillinger è morto** o, ancor più, dei diabolici cavalieri italiani di **Capricci** (1). Ultimi fantasmi che possiamo rievocare proprio perché abbiamo perso tutto. Immagini di disperazione.

---

(1) Fra gli accostamenti che si potrebbero fare con altri autori cinematografici, quello con Carmelo Bene mi pare il piu fruttuoso, più di quelli con Godard, Warhol, Ferreri o Kubrick (ai quali a volte vien fatto di pensare). Basti qui accennare al ruolo che assume **Capricci** (film mortale, "fatto male", disincantato e autocritico) rispetto a **Nostra Signora dei Turchi** (film euforico, esplosivo, risplendente, "cinematografico" al massimo), e raffrontarlo con quello di **Trapianto** rispetto a **Umano non umano** e **Satellite**.



SATELLITE: cfr. dati sul n. 5-6; inoltre: *d.*: AIACE.

UMANO NON UMANO; *r.*: Mario Schifano; *f.* (eastmancolor): Mario Vulpiani; *m.*: Bach, Ravel e "Street Fighting Man" di Mick Jagger e Keith Richard; *mo.*: Rossana Coppola; *interventi*: operai della "Apollon" e della "Spes", tipografi dell' "Unità", Alexandra Stewart, Rada Rassimov, Mick Jagger, Keith Richard, Carmelo Bene, Sandro Penna, Alberto Moravia, Giovanni Rosselli, Franco Angeli, Adriano Aprà, Mario Bagnato, Maurizio Calvesi, Franco Brocani; *pr.*: Mount Street Film (Ettore Rosboch e Anita Pallenberg); *o.*: Italia, 1969; *du.*: 95' circa.

TRAPIANTO, CONSUNZIONE E MORTE DI FRANCO BROCANI; *r.*: Mario Schifano; *f.* (eastmancolor e b.n., 16mm. e 35mm.): Mario Schifano e Ivan Stoynov; *interventi*: Franco Brocani, Viva, Anna Carini, Jan Pugh, Natascia, Felice Gimondi, Tano Festa, Giovanni Rosselli, Michele Bomh, Louis Waldon, Adriano Aprà; *o.*: Italia, 1969; *du.*: 120' circa.

## Prometeo liberato

### di Adriano Aprà

Il cinema di Piero Bargellini è ricerca di energia, di fuoco. Ogni suo film è un graduale avvicinamento a quel fuoco, una progressiva **messa a fuoco**.

La prima inquadratura di **Morte all'orecchio di Van Gogh** pone la questione ed ostenta una risposta. Il punto di vista da cui operare la messa a fuoco è già prescelto ed appare come l'unico; la messa a fuoco a sua volta è perfetta. Ma se il treno inquadrato da Lumière nella stazione della Ciotat metteva paura e se (come notava Godard elogiando Langlois della retrospettiva del padre del cinema da lui organizzata alla Cinémathèque Française) il punto di vista prescelto era il solo che consentisse di vedere e far vedere a un tempo treno, passeggeri, marciapiede e pensilina, e di liberare così, scoprendo il cinema, un'energia fino allora ignota all'umanità; il treno inquadrato da Bargellini appare inerte, non mette paura né opera scoperte: mostra, pedissequamente, un déjà vu e un déjà vecu. E' immagine di cinéphile che esibisce un punto di vista unico e una messa a fuoco solo cinematografici, ripetitivi e svitalizzanti: un modo di evitare, in limine, le difficoltà della ricerca. O forse, meglio, di annunciare un progetto e, fornendo una soluzione così vistosamente scontata, denunciarne anche tutte le difficoltà. Non si tratta quindi, ci dice ironicamente Bargellini, di ripetere il père Lumière ma di riscoprire, ora e qui, nell'universo disarmonico e sfaldato che il **Van Gogh** si riserva di mostrare, e senza che si dissolvano all'ombra di una cineteca, le coordinate che permisero a quel nostro antenato, come a tanti altri uomini primitivi, di raggiungere l'armonia: l'energia, il fuoco.

**Morte all'orecchio di Van Gogh** continua prendendo progressivamente distanza dall'armonia del cinema (rivelata sempre più come fittizia: la ''coda iniziale'' e le allusioni a Warhol, Godard, Pasolini, nonché a Joseph Newman) per immergersi nel disordine e nella disarmonia del mondo (il ''secondo tempo'': la città, il presente) dopo il tentativo di evasione nella natura (il ''primo tempo''). Lo specchio che ha aperto il film si rivela, così, uno specchio incrinato, di cui Bargellini si rifiuta di nascondere (nascondersi) ulteriormente le incrinature. Egli spezza definitivamente lo specchio e ne getta i frammenti nel mondo; poi verifica i risultati di questo suo primo gesto responsabile, saggia le possibilità vitali della propria con-fusione nel mondo. I frammenti continuano a riflettere il soggetto ma lo mescolano al caos del reale; l'unità ancora possibile, per quanto illusoria, quando il soggetto si rifletteva nello specchio, se non è definitivamente perduta non è per ora ricomponibile, e fra soggetto e oggetti del mondo, così come non c'è soluzione di continuità (perché non c'è più una solida superficie speculare ad operare la separazione) non c'è neppure unità: c'è il disordine, il caos. I punti di vista si moltiplicano e fra di essi non è possibile (non si vuole né, per ora, si deve) scegliere, così come non è possibile operare, su di essi, una qualsiasi messa a fuoco. Bargellini, onestamente, accetta le conseguenze di una tale non-scelta, e subisce in prima persona lo scacco che significa, per un cercatore d'energia aurea come lui, assistere allo spettacolo avvilente, ma quanto reale, del consumo e dello spreco di energia. Le spiagge affollate, i supermarkets frettolosi, le vetrine che espongono parrucche come teschi (e Poe che occhieggia...); e le divincolazioni eroticamente inerti di un corpo femminile, le labbra immobili di un cartellone pubblicitario: altrettante immagini di energia assente, tanto più avvilenti in quanto giustapposte a immagini del sole, della luna, delle nubi, del cielo, o a momenti eroticamente più felici, anche se non maggiormente liberati, come i tre intermezzi ero-comici (la prostituta pasoliniana nella ''coda iniziale'', il taglio delle unghie dei piedi nel ''primo tempo'', la commessa-spogliarellista nel ''secondo tempo''). Queste immagini di morte improduttiva ci travolgono; e nasce a un certo punto il sospetto che il film-vero, giustapposto al falso-film, non sia (come moralisticamente siamo portati a credere) quello dell'energia vitale qua e là risplendente, ma proprio quello dell'energia mortale; e che, nel contesto del film, sia ''reale'' il bianco e nero degli astri della **War of the Planets** e dei corpi del porno-film, e ''sognati'' i colori del sole, della luna, del pene che eiacula, degli intermezzi ero-comici. Con **Morte all'orecchio di Van Gogh** Bargellini eleva un monumento funebre e seppellisce, filmandole, le immagini dell'energia mortale, suggerendo (''immaginando'') in pari tempo le fonti di energia vitale che risorgeranno dalle ceneri. **Van Gogh**, così, appare come un'autocritica e un rito purificatorio: proiettati, i fantasmi mortali liberano il campo ai sopravvenienti cavalieri della vita...

**Morte all'orecchio di Van Gogh** può anche essere visto, attraverso le sue tre parti, come il tentativo di costruire un rapporto erotico. Nella ''coda iniziale'' la donna si nasconde, noi compiacenti, dietro i lustrini di un vestito alla moda; nel ''primo tempo'' si ha con essa un rapporto più semplice e diretto, più ''naturale'': la donna viene vista nuda, ma a distanza; il reale, filmato con semplicità, viene ancora strutturato, ''montato'' per correggere a posteriori il disordine della ripresa; è solo nel ''secondo tempo'' che Bargellini si accetta e accetta il mondo: accetta il disordine o, meglio, si (ri)conosce disordinato in un mondo disordinato, cessa di nascondersi e di nascondere. E' il primo risultato raggiunto sulla via di una redenzione e di una rinascita. La terza parte è la più confusa, la più caotica, ma anche la più libera, la più spontanea: è la donna finalmente posseduta, anche se non conosciuta; è il primo, insicuro e forse infelice amplesso. Ma sono poste così le fondamenta per continuare il voyage au bout de soi-même che è il progetto di fondo di Bargellini.

**Van Gogh** termina con un'immagine ''costruita'' che è la sintesi

del film e il punto di partenza degli altri film: un bicchiere, su sfondo nero, in cui una pasticca si scioglie fino a scomparire. Quest'immagine è simmetrica a quella di apertura; il vetro, lì supposto, è qui proposto. Ma non si tratta dello stesso vetro. Lì nascondeva le incrinature che il film si è poi impegnato a far esplodere; qui è il risultato di tali esplosioni. Lì impediva di "toccare" le cose, e riduceva il ruolo del cineasta a quello di un voyeur impotente; qui, se ancora non permette il contatto vitale con l'altro da sé, almeno indica la strada attraverso cui renderlo possibile. E' la strada della finzione e dell'artificio, in opposizione a quella della realtà e dello spontaneismo. Il piano del bicchiere è già un altro film rispetto al **Van Gogh**; l'energia, invano cercata nel mondo, viene concentrata nell'acqua del bicchiere, come in una pila; e anche se si consuma e si annienta, poiché non possediamo ancora gli strumenti per renderla produttiva, ci convince che è in una realtà autre, sotto vetro, che essa va cercata, superando l'ambiguità di un punto di vista indefinito, operando una scelta responsabile, compiendo un gesto doloroso di separazione dal reale che avvicini all'unità perduta. Comincia la **regressione**.

In **Fractions of Temporary Periods** viene riparato lo strumento infranto nel **Van Gogh**, e i molteplici punti di vista si compongono in uno solo. Il vetro di una finestra separa stavolta il soggetto filmante dall'oggetto filmato, permettendo così una prima definizione, una prima messa a fuoco di sé e dell'altro da sé. E' un passo avanti, che però non nasconde i propri limiti. Il punto di vista prescelto non è punto di vista totale, unico, è solo **un** punto di vista, soggetto a ogni accidentalità, e pochi passi permettono alla bambina filmata di uscire fuori fuoco o addirittura fuori campo. Oltre il fuoco e il campo della cinepresa così piazzata esiste qualcosa d'altro che il soggetto non domina; il vetro, ritagliando dal magma del reale una situazione privilegiata di relativa armonia, non annulla il resto del mondo, lo mette solo fra parentesi. Ma se si accetta, come fa l'autore, questa tacita convenzione, l'energia del film si convertirà nel piacere incontaminato dello spettatore.
Di che si tratta? Di una donna-bambina o, meglio, di una bambina che diventerà donna, la donna con cui potere stabilire il rapporto, donna ideale portatrice di energia non degradata (in questo senso, l'opposto della "donna" con cui Bargellini ha un rapporto nel "secondo tempo" del **Van Gogh**, e che potremmo convenzionalmente definire una "prostituta", cioè una donna fungibile, omologa al disordine che in quel film dominava). I piani-sequenza per questa bambina sono il giardino d'infanzia di un cineasta-mostro, di un **alien** che cresce, nel tempo continuo del cinema, la propria donna, cogliendola in un momento di crisi (biologica: la pubertà) che le permette di conservare intatta la sua potenzialità erotica (la sua energia vitale). Nei gesti di questa lolita, amorevolmente captati dalla cinepresa, è possibile cogliere la sessualità polimorficamente pervertita dell'infanzia. Bargellini la filma, la fissa, la possiede, la uccide: perché non si corrompa, perché il tempo della vita non la educhi. Quello che si offre ai nostri occhi è allora la contemplazione di uno spettacolo prezioso. La bambina, al balcone, aspetta: aspetta di crescere, consuma tempo "puro" e incorrotto, come quello dei piani-sequenza consumati dal principe azzurro, vampiro tenero che dal balcone di fronte le suona moderne serenate al ronzio di una 8mm. Assistiamo allo spettacolo della vita, al manifestarsi esaltante della forza biologica dell'età, al consumo di un tempo che per una volta non è tempo di consumo. Ma si tratta solo di contemplazione, e il balcone o la strada in cui si muove la bambina è solo un teatrino. Il principe azzurro che la filma non osa farsi vedere e, non visto,



non è neppure riamato. Il vetro che permette la messa a fuoco di questa energia vitale separa anche il soggetto dal suo oggetto, impedisce il contatto. La donna ideale, improtetta, è così soggetta ad ogni deterioramento. Se è vero che alla fine del film, quando sale in automobile con la madre ed esce di campo, si ha la sensazione che essa tradisca il principe azzurro (in questo senso il film ha la struttura di una favola d'amore classica), è anche vero che il principe azzurro aveva previsto un tale tradimento e anzi l'aveva tacitamente provocato. E non ci sentiamo di giudicare generoso il gesto del creatore che consente alla creatura di vivere fuori di lui, quando egli sa che fuori del cerchio magico della macchina da presa domina una vita di repressione, contro la quale poco potrà la forza biologica dell'età. In **Fractions** Bargellini si affida ancora troppo alla realtà, tradisce una fiducia che questa non merita. Alla fine di **Fractions** la bambina se ne va; ne resterà il ricordo e l'illusione preziosa di poterci dire: insieme a noi sarebbe stata meglio; però anche la possibilità di non doverci dire: accanto a noi è morta. E' appunto di questo che Bargellini in **Fractions** ha ancora paura: della morte, della finzione. Resta il sospetto che la bambina bisognasse farla morire — entrare veramente in contatto con lei — perché potesse rinascere, e noi assieme a lei.

Se in **Van Gogh** il soggetto cercava di essere il meno possibile "cineasta" fondendosi col disordine dell'universo; e se in **Fractions** il processo di autodefinizione (di responsabilizzazione) si limitava a un atto di compromesso, e il soggetto si riservava un ruolo ambiguo che lasciava in sospeso la scelta fra "cinema" e "vita"; in **Trasferimento di modulazione** Bargellini supera ogni esitazione e radicalizza la scelta: sceglie di essere cineasta e soltanto cineasta; sceglie di ridurre l'altro da sé soltanto a materia filmica (schermo, pellicola); sceglie di ridurre il cinema soltanto a fatto tecnico (processi di sviluppo e stampa) e il rapporto col reale a manipolazione di pellicola (1). Il mondo, a questo punto, è inesistente: non si filma nulla, non si ruba nulla al reale; il soggetto è unicamente un cineasta e il suo partner pellicola impressionata. Così, in laboratorio, lontano dal mondo e vicino a se stessi, viene finalmente concentrata e controllata l'energia di vita altrove degradata o sfuggente. I punti di vista infiniti o indefiniti diventano **l'unico** punto di vista da cui viene (da cui

---

(1) Ho chiesto a Piero Bargellini una descrizione dei procedimenti tecnici usati in **Trasferimento di modulazione.** Ecco la risposta:
« Tecnica di sviluppo — momento creativo di **Trasferimento di modulazione.** Lunghezza complessiva: m. 90, così suddivisi: rullo a) m. 60 di pellicola invertibile **pancromatica**; rullo b) m. 30 di pellicola invertibile **ortocromatica.**
**Trattamento rullo a)**: I° sviluppo: rivelatore Ferrania R 36; tempo: 3' a 24°; gamma=0,3; bagno di arresto: 2' a 20°.
II° sviluppo (con spirali a contatto, cioè emulsione contro emulsione): rivelatore Ferrania a toni nero blu; tempo: 60' a 20°; gamma=8.
Proiezione di luce attinica con riduzione totale del rosso, guidata puntiforme con albedo di fattore 0,8 su ogni singolo fotogramma.
Inversione: tempo 2' a 20°. Bagno di arresto.
III° sviluppo: rivelatore per toni nero puri; tempo: 6' a 20°; gamma=0,2.
Inversione: tempo 11' a 15°.
II° esposizione: tempo 3', lampada W 500 (solo sul lato della emulsione).
I° sviluppo: rivelatore Ferrania R 36; tempo: 2' a 20°; fissaggio: tempo: 1' a 12°.
**Trattamento rullo b)**: I° sviluppo: rivelatore Ferrania R 36; tempo: 6' a 20°.
Solarizzazione parziale con lampada verde chiara da 15 W a m. 4 dalla pellicola; tempo: 4'.
I° sviluppo: rivelatore Ferrania R 36; tempo 3' a 20°. Bagno di arresto. Fissaggio: 2' a 20°.
Inversione: tempo 19' a 22°; in luce riflessa mediante lente di Fresnel filtrata attraverso lastra rossa polarizzata con fattore di assorbimento 6; qualità della luce: 70% infrarossa, 30% ultravioletta; potenza W 1500.
Latensificazione e sue fasi: 1) lavaggio: 8' a 18°; 2) indurimento: 5' a 20°; 3) lavaggio: 5' a 20°; 4) intensificazione: 10' a 20°; 5) lavaggio: 8' a 12° ».

può venire) rifilmato il porno-film che costituisce il primo livello di **Trasferimento**; e la nozione stessa di "punto di vista" viene superata nell'operazione di sviluppo e stampa (secondo livello) del porno-film riprodotto, così come viene eliminata, assieme alla macchina da presa, la stessa necessità di una "messa a fuoco" (di una separazione dell'energia produttiva da quella improduttiva): tutto vive, tutto vale. La lastra di vetro della finestra di **Fractions** è diventata in **Trasferimento** una sfera (magica) di vetro, che non solo separa un universo da un altro, ma decisamente elimina quest'ultimo. L'universo contenuto nella sfera di **Trasferimento** è un universo autonomo e autosufficiente: un cosmo; e il "punto di vista" che lo organizza è un Aleph.

Questa riduzione del "mondo" a "cinema" è solo apparentemente una regressione: si tratta in realtà di una progressione, del viaggio indietro-dentro, di cui parla Laing, per poter andare avanti. Non tanto perdersi nel cinema quanto, semplicemente, perdersi (« occorre saper perderci per qualche tempo, se vogliamo imparare qualche cosa da ciò che non siamo noi stessi », dice Nietzsche). Quel perdersi che, detto altrimenti, è accettazione della morte — l'altra faccia della vita. La morte era **vista** in **Van Gogh** (la morte dell'ape), era trasferita in **Fractions** alla bambina, che se ne andava via dal film senza che il cineasta potesse farci niente; in **Trasferimento** essa viene assunta direttamente dal soggetto, è, finalmente, **percepita**, in un mutuo scambio di energia vitale fra il cineasta e il film. **Trasferimento di modulazione** segna la nascita dell'energia nello stesso momento in cui segna la liberazione del cineasta (non ancora del soggetto — qui il "limite" del film, che prospetta, vedremo, una ripresa del voyage senza fine) dal complesso della morte, nonché dal complesso dell'eros, "piccola morte" (dopo il rapporto con la "prostituta" di **Van Gogh** e la contemplazione della futura donna ideale di **Fractions**, **Trasferimento** può essere visto come l'amplesso pieno con la donna ideale). Quest'energia di vita emerge da immagini di morte, il "paradiso" dall'"inferno" (dall'inerzia erotica dei cinque corpi del porno-film di base, da cui il "trasferimento di modulazione" estrae colori, immagini in negativo, caverne cancerose, pulsazioni cardiache...). Ma non basta. L'emergere dell'energia di vita (energia **gialla**) è solo la prima operazione di **Trasferimento**. Essa culmina nel momento in cui, durante il coito, d'improvviso percepiamo l'**idea** della morte nella forma pulsante di un teschio fra le quattro cosce e il pene teso: la vita nella morte è adesso la morte nella vita. La seconda parte del film approfondisce la visione di questo teschio pulsante (dunque vivo), è una meditazione sulla morte come forma di vita. E il progressivo tendere al **nero** del film è, per Bargellini, l'assunzione totale di quel livello "infernale" che, a prima vista, poteva sembrare inerte; la "vita" che egli ci propone non è una "vita contro la morte" ma una vita con la morte: una vita umana. Alla fine di **Trasferimento** possiamo dire: le soleil (l'energia gialla di vita) et la mort (il nero) se peuvent regarder fixement. **Trasferimento di modulazione**, film siderale, è un film profondamente umano (2). La sua aspirazione è a un paradiso che preveda la morte (« il difetto fondamentale di tutti i paradisi che promettono l'immortalità nell'oltretomba, dice Norman Brown, è la mancanza, in essi, della morte; con ciò tali vi-

(2) Lo è anche per il rapporto che instaura con lo spettatore. Si può dire, molto schematicamente, che i due livelli di **Trasferimento di modulazione** (il porno-film rifilmato e lo sviluppo e stampa che Bargellini ne ha fatto), esibendo una dimensione « fisica » e una « ideale » (le idee che stanno dietro i corpi e di cui, rossellinianamente, le immagini non sono che il compemento), coinvolgono lo spettatore **nello stesso tempo** eroticamente e intellettualmente, provocano in lui un'eccitazione fisica (direi addirittura sessuale) e, congiuntamente (consequenzialmente), intellettuale. Si sente così come si pensa, e lo spettatore, allora, può veramente dirsi **totale**, impegnato in un film non metaforicamente con tutta la propria persona.



sioni tradiscono il loro legame con la repressione della vita »). Il meccanismo posto in moto dal porno-film di base è una coazione a ripetere che, spostando di continuo il centro d'attenzione (e di tensione) erotica, rimanda il momento finale e aspira all'eternità. Il film-rifilmato è pornografico, e non erotico, proprio perché non prevede alcuna "soddisfazione"; la tensione all'immortalità che attua è infernale, e l'allontanamento dalla morte è allontanamento dal nirvana; la coazione a ripetere, ponendosi come antagonista rispetto al nirvana, denuncia la repressione. Ma, dice Nietzsche, « ciò che diventa perfetto, ogni cosa matura, vuole morire ». L'operazione compiuta da Bargellini sul film pornografico di base è proprio quella di ridargli il senso della morte: ridargli un centro, un fine, un eros; restituirgli l'energia perduta nel meccanismo infernale della coazione a ripetere.

Questo recupero della mortalità avviene non soltanto al livello di ciò che il film fa vedere (un teschio pulsante, una progressiva tendenza al nero...) ma anche al livello di ciò che il film è, nella sua materialità. Film di luce e di pulsazioni, **Trasferimento di modulazione** è un film realmente diverso ad ogni proiezione. La luce del proiettore e la grandezza dello schermo lo trasformano e ne fanno, ad ogni proiezione, un film unico, che vive e muore nell'arco di quella singola proiezione. Non solo. Per il modo particolare con cui è stato fabbricato, **Trasferimento di modulazione** è un film **irriproducibile**, e l'**unica copia** che ne esiste è quindi destinata a scomparire dopo un numero x di proiezioni. Assistere a una proiezione di **Trasferimento di modulazione** è quindi non solo "vedere la morte al lavoro" ma percepirla nella vita del film che si deteriora; le pulsazioni di energia vitale che lo animano sono, ad ogni proiezione, un po' meno vive e un po' più vicine alla loro morte, come pulsazioni cardiache che consumano la vita nel mentre la fanno vivere. Così, un giorno, il film compirà il suo ciclo vitale e tornerà nel ventre della madre, in quel nulla annunciato dal nero degli ultimi fotogrammi. Fare **un film mortale sulla mortalità**, mettendo in crisi tutto ciò che sapevamo sul cinema e sui suoi privilegi nei confronti della vita, non è uno dei meriti minori di Piero Bargellini.

Ma forse questo voyage au bout de soi-même (de la mort, de la nuit) annuncia un'alba. Forse l'universo di **Trasferimento** non è un paradiso ma una prigione, e il cineasta vi si muove (direbbe Rilke) come « un danzatore i cui movimenti si infrangono per la ristrettezza della cella in cui vive. Ciò che non trova spazio per esprimersi nei suoi passi e nello slancio impedito delle braccia, egli lo esprime esausto attraverso le labbra; oppure egli deve tracciare sul muro, con le sue dita ferite, le linee non ancora vissute del suo corpo ». E forse l'universo cinematografico di **Trasferimento** costituisce un passo avanti solo relativo rispetto alla prima inquadratura di **Van Gogh**; la regressione thalattica è solo riduzione a un bagno chimico; la rinascita solo quella di un cineasta. Ci chiediamo allora se l'armonia ritrovata in un laboratorio cinematografico non sia possibile portarla alla luce del sole; se l'energia repressiva che ci ha costretto a rinchiuderci in esso un giorno non cessi e non si possa uscire fuori dalla sfera magica; o se l'energia vitale in essa acquisita non ci renda tanto forti da permetterci di affrontare faccia a faccia il nemico. O è forse più vero rinunciare a ogni moralismo e credere nella giustezza della via siderale indicata da Bargellini, tenendo presente che è **storico** (determinato dalle condizioni, repressive, di qui ed ora) il bisogno che un tale film indica, di spostare i termini del problema fuori della storia, **oltre la storia**, per superare il morboso antagonismo di Eros e Thanatos e percepire quel presente continuo, cosmico, che ci nascondiamo vivendo nel tempo storico del consumo e dello spreco?

MORTE ALL'ORECCHIO DI VAN GOGH; 8mm., colore e b & n, sonoro magnetico; tre bobine: coda iniziale (20'), primo tempo (22'), secondo tempo (23'); agosto 1967-ottobre 1968.

FRACTIONS OF TEMPORARY PERIODS; 8mm., b & n, sonoro; prima parte (*ovvero Plans-séquences per una bambina*): 28' 30''; seconda parte (*Un pomeriggio della bambina*): 20'; fine 1965-fine 1968 (prima parte), gennaio 1969 (seconda parte, non ancora terminata).

TRASFERIMENTO DI MODULAZIONE; 16mm., muto, panortocromatico, 9'; marzo 1969. (I tre film sono distribuiti dalla Cooperativa del Cinema Indipendente, Via Poggio Nativo 3, 00199 Roma).



# Il fico fruttuoso

**di Fabio Carlini**

La lucida follia rivoluzionaria di Giacobbe e del suo doppio vissuta per tutto il film accanto al nostro possibile sosia si conferma eversivamente attiva e disponibile **oltre** il salto nel vuoto — falso finale — rimandando ad un diverso ancora da stabilire, alla nuova idea geniale di un Giacobbe sul teatro della violenza, forse, o sulla rivoluzione o semplicemente su un'attraente venditrice di detersivi da ri-possedere (?) tra la schiuma di una lavatrice-carismatica.
Potrebbe anche essere **la fine di un inizio** catarchico e ri-creatore dell'uomo totale, aperto sul futuro ipotizzabile finalmente come suo, dopo la sparizione della frattura alienante e inibitoria per il non più ad una dimensione.
**Partner** ci lascia nella tensione, aspettativa piena di speranze, attendendo la possibilità non sappiamo neppure noi di che cosa — o meglio lo sappiamo, ma non quando e come —, ci chiede di essere liberi per l'avventura magnifica che sottende alla realizzazione di ogni inquadratura senza essere mai esplicitata, liberi per il film totale nel rivolgimento totale. Essere disponibili per la rivoluzione significa anche aver preso coscienza di se stessi, riconoscersi autonomi e pensanti **contro** il rimbecillimento collettivo. Durante l'attesa preparatoria — non passiva comunque —, rivolti già al futuro, ci troviamo di fronte al passato di Giacobbe, riappaiono gli incubi di un parto difficile che ci costringono a una regressione, a una verifica "storica", alla ricerca del vecchio (cronologicamente) del nuovo. Non è possibile pensare ad **Agonia** senza rifarsi continuamente a **Partner,** alla sua lezione prima di tutto cinematografica, alla sua stranezza demistificante e viceversa, capovolgendo i termini del confronto.

**Risaliamo alle origini.**

Questo **fico (in)fruttuoso,** solo tranche de film per esigenze di produzione, si scopre essere la misura rivelatrice di una dispera-

ta e pazza ricerca oltre l'universo dei fantasmi dell'impotenza, della frustrazione creativa corrotta dallo scacco sempre presente dell'inadeguatezza tra possibilità della finzione cinematografica e corrispondente materia che si offre come rappresentabile. Esiste un vuoto non colmato nella terrificante contraddizione, l'impotenza eletta a stato permanente a cui bisogna sfuggire per non suicidarsi, ed inventare un altro modo di fare del cinema, i nuovi rapporti non immediatamente digeribili. Ogni inquadratura diviene allora la verifica di una castrazione alienante, lo stacco all'interno di una sequenza, ed è la rinuncia e la morte. Il film totale di Bertolucci, un lunghissimo piano sequenza senza tagli, è ancora l'ipotesi da verificare, ma ci affascina l'impatto che sentiamo già ossessionarci estenuante e violento — dopo aver dormito dieci minuti — e non darci tregua nella ostinazione dell'incessante fluire di immagini e suoni, ci affascina il punto di vista, la prospettiva che tendenzialmente porterà all'ancora inimmaginabile. Se **tutto** è ancora da inventare, un riaggancio dialetticamente produttivo con il passato-presente oltreché interessante è soprattutto necessario. Nella tendenza a cogliere la realtà come un tutto integrale, nel rispettoso atteggiarsi verso di essa scoprendola e dandosi alla sua stessa capacità rivelatoria, si richiama l'accostamento insostituibile con il cinema del 2000 di Rossellini, con Irene, con Edmund, con l'immaginazione realizzata.
« Che vuol dire per un uomo come Rossellini cercare? Vuol dire partire senza sapere nulla di preciso su quello che troverà, in possesso di quelle due o tre cose che si conoscono di se stessi e del mondo: quel minimo di cultura (si impara filmando), quel minimo d'amore e quel minimo di abitudine col mezzo col quale si cercherà », dice Ponzi.
Da questa scelta libera e avventurosa, senza schematismi e false ideologizzazioni, nella correttezza di un rapporto integrale, per "mostrare" la realtà (non si facciano equivoci con il neorealismo tout court) e lasciarsi suggerire dalla sua evidenza ogni scelta privilegiante e filmicamente chiarificatoria.
Proprio una disposizione di questo tipo ci pare a monte dell'incontro-scontro tra Bertolucci — l'uomo con la macchina da presa — e il Living Theatre con il suo spontaneismo dell'immaginazione. Di fronte ad una realtà difficilmente irregimentabile dentro il **previsto**, che chiede una disposizione assoluta e senza equivoci, ogni precedente rapporto deve essere riqualificato, re-inventato fantasiosamente. L'accettazione di questa nuova forma d'impatto, oltre ad esigere l'umile saggezza e la pazienza del rivoluzionario, implica instaurare **tutto** dal momento zero, rischiando se stessi al limite della compromissione. Proporsi un tema rappresentabile e cercare con il proprio sacrificio-dono l'armonia tra la materia e l'idea o la disarmonia se essa nasce dalla realtà: cogliere la sacralità gestuale degli attori del Living di fronte alla morte, ai loro fantasmi, filmare per vivere con essi la loro esperienza drammatica, confondendo il di qua dalla camera con la rappresentazione davanti alla camera.
L'esperienza si pone certamente irreversibile e traumatizzante; la nascita di Giacobbe è annuciata.

### Una provocazione

Il fascino del rito cinematografico va oltre il discorso per una lettura epidermica — psicologica, sociopolitica ecc. — ed esige il riconoscimento della libertà creativa, per l'autore e per il critico, non riducibile a formule di comodo pacificanti. E se fare un'operazione "critica" significa già fare del cinema, intervenire attivamente con ogni apporto di invenzione, allora non abbiamo più timore nel provocare con un'ipotesi assurdamente corretta nella sua parzialità.



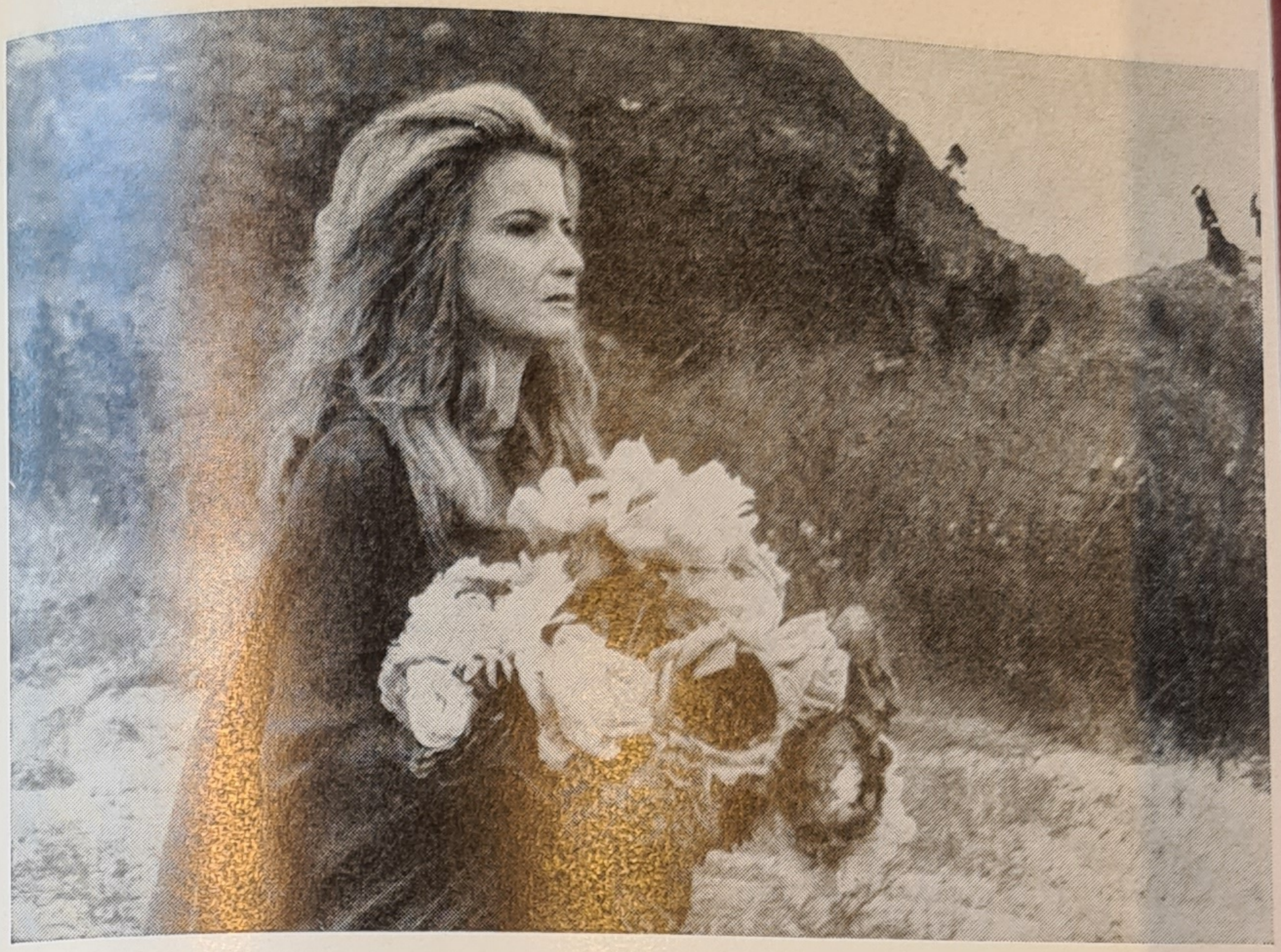
**Agonia** come film dalla struttura tipica del genere poliziesco-giallo e/o forse fantascientifico, con all'interno tutti i discorsi che vogliamo sul teatro, la contestazione, il fascismo ecc. La successione narrativa ricalca i passaggi obbligati di un corretto svolgersi già previsto: all'inizio ci troviamo di fronte al mistero, l'oggetto sconosciuto nei panni del moribondo senza identità alcuna; nessun indizio aiuta per l'identificazione, è il buio dell'immagine e della nostra mente nell'orrore dell'inqualificabile. La suspense si costringe all'attesa della spiegazione tranquillizzante così che si possa ricollocare tutto in ordine nell'equilibrio ristabilito. Ma ogni successiva inquadratura è una frustrazione per la conoscenza; il dubbio e l'incertezza rimangono a caratterizzare un forte stato di tensione emotiva. I mozziconi di frasi, qualche drammatizzazione rivelante per non scoraggiare lo spettatore e coinvolgerlo ancora nel gioco astutamente preordinato. Gli esseri misteriosi che si muovono di fronte a noi — rappresentanti chissà quale arcana metafora — rimangono impenetrati ed impenetrabili senza speranza. Lo scioglimento è fuori di qualsiasi intervento da parte nostra, assumendo l'aspetto della **rivelazione** con cui si spiega finalmente tutto, e ogni precedente impasse acquista un senso. Con un pizzico di soddisfatta sorpresa, il "cinese" ha colpito ancora: il moribondo si trasforma in un cardinale morto.

AGONIA (III ep. di "Amore e rabbia"); *r. e sc.*: Bernardo Bertolucci; *f.* (technicolor/techniscope): Ugo Piccone; *m.*: Giovanni Fusco; *mo.*: Roberto Perpignani; *int.*: Julian Beck e il Living Theatre, e inoltre Giulio Cesare Castello, Milena Vukotic, Adriano Aprà, Romano Costa; *pr.*: Castoro Film; *du.*: 25' circa; *o.*: Italia, 1967 (edito nel '69; titolo di lavorazione: "Il fico infruttuoso"); *d.*: Ital Noleggio Cinematografico.

**Didascalie delle fotografie**

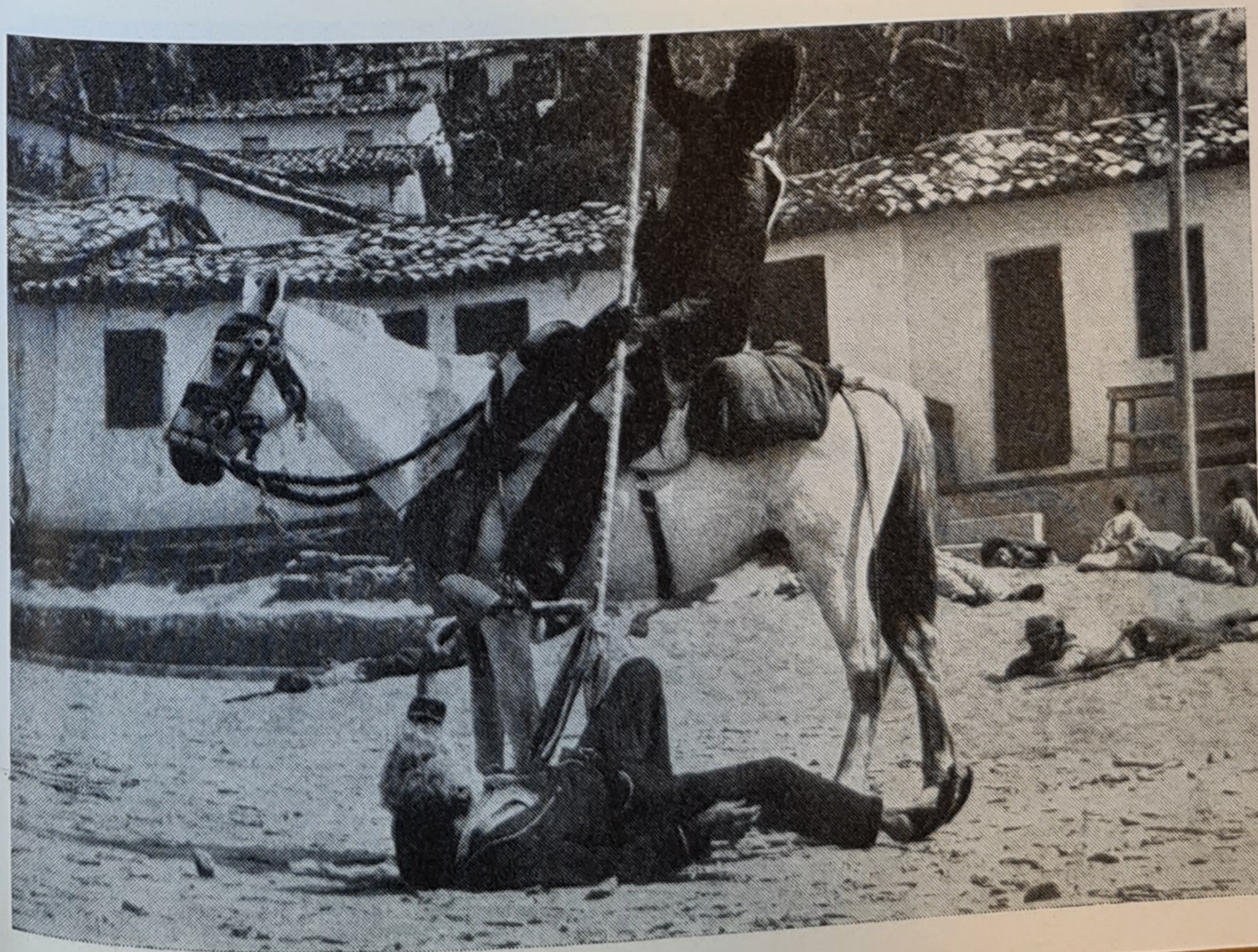
1) Odete Lara in O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO di Glauber Rocha.
2) Lorival Pariz in O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO
3) Jofre Soares e Mario Gusmão in O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO.
4) Carmelo Bene in NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI di Carmelo Bene.
5) Carmelo Bene e Anne Wiazemsky in CAPRICCI di Carmelo Bene.
6) Giovanni Davoli e Tonino Caputo in CAPRICCI.
7) Alexandra Stewart e Carmelo Bene in UMANO NON UMANO di Mario Schifano.
8) Daniele Dublino e Laura De Marchi in SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE di Paolo e Vittorio Taviani.
9) Massimo Girotti in LA COPPIA di Enzo Siciliano.
10) Jacques Dumur, Mohamed Kouka e Enrico Osterman nel I ep. di ATTI DEGLI APOSTOLI di Roberto Rossellini.
11) Una scena del III ep. di ATTI DEGLI APOSTOLI.
12) Daniele Dublino, Edoardo Torricella e Olimpia Carlisi nel V ep. di ATTI DEGLI APOSTOLI.







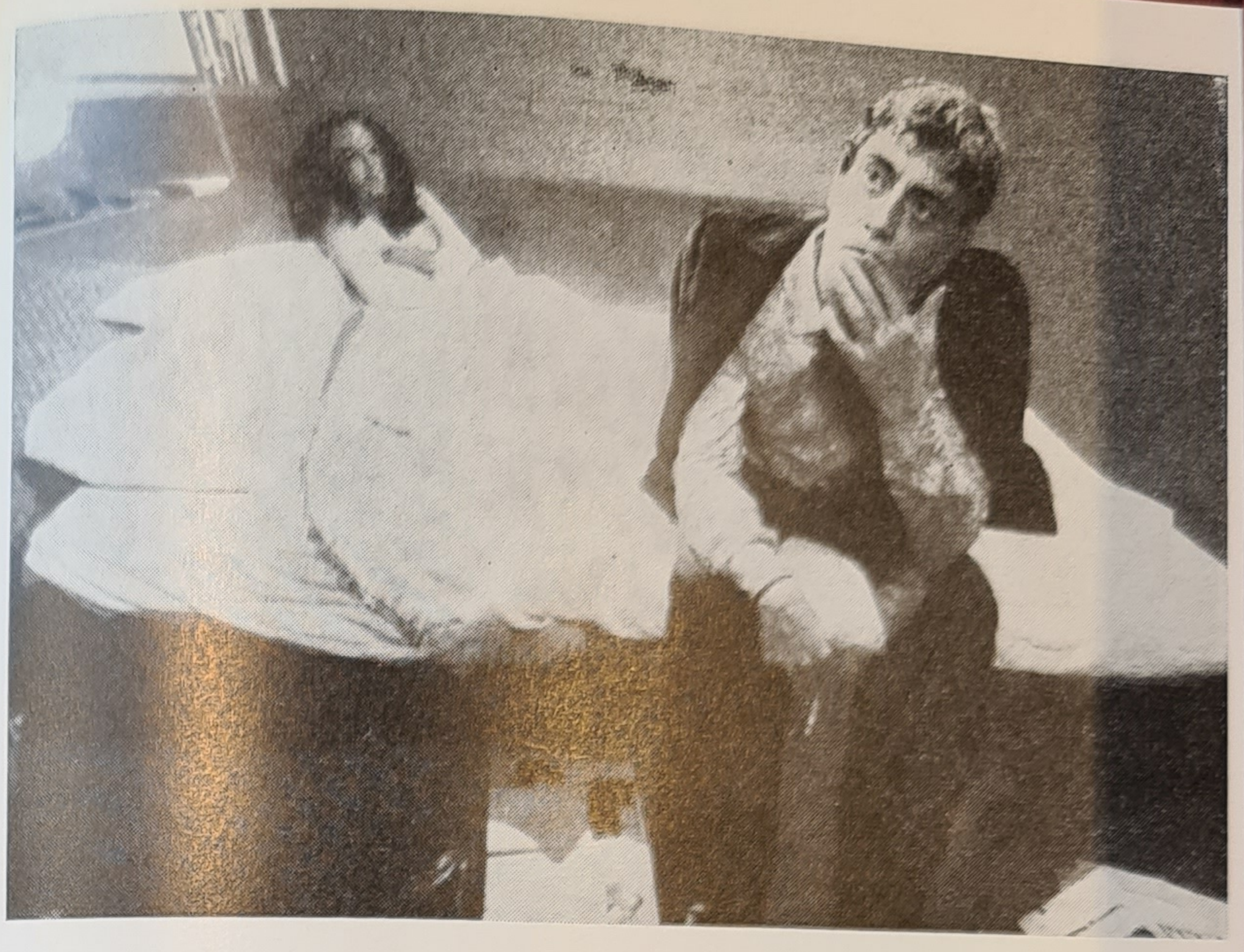
2



3

4





5



6







9

10





11



12

# Tropico dello Scorpione

## di Adriano Aprà e Franco Ferrini

> « Il fuoco si cambia in ogni cosa ed ogni cosa in fuoco »
>
> (Marx)

> « Il mondo è il gioco di Zeus o, in termini fisici, del fuoco con se stesso ».
>
> (Nietzsche)

**Sotto il segno dello Scorpione**. Ecco un titolo che, pur stabilendo col film un rapporto indiretto (gli autori pretendono addirittura che sia esteriore), spiega molte cose, e forse le esaurisce. Scorpione: domicilio di Marte (**aggressività, indipendenza, trasgressione, ribellione** ad ogni giogo imposto), segno di **acqua**.
Ma non si tratta dell'acqua sorgiva del Cancro o dell'acqua marina dei Pesci. Le acque dello Scorpione sono acque stagnanti, profonde, silenziose, acque calde, di **fuoco**; liquido seminale, che genera la vita, o lava vulcanica, che semina la morte.
Si rappresenta il segno con un animale che pare sia uno dei più antichi abitanti del nostro pianeta e che, quando si muove così di sghimbescio, dà l'impressione di vivere **a disagio** nella sua nera corazza. Un animale che fugge il sole e la luce, che vive nascosto nelle fessure dalle quali esce solo di notte; bestia provvista di un aculeo velenoso, capace di dare la morte.
Ma non esiste male senza bene, né **buio** senza **luce**, e non c'è altro segno così pieno di **contrasti** e così complesso.
Lo Scorpione corrisponde nell'anatomia zodiacale alle parti del corpo umano che si usa nascondere, l'ano e il sesso, escremento e vita, cioè i valori della **distruzione** e della **creazione** che, psicologicamente, corrispondono, in senso positivo e in senso negativo, ai valori dell'istinto aggressivo e dell'Eros: la **vita** e la **morte**.
Il segno più micidiale diventa allora il segno più **fecondo**.

**Il disagio come forma e come sostanza.** L'ultima opera di Paolo e Vittorio Taviani può essere collocata a metà strada fra due film, **Atti degli Apostoli** e **Partner** che, sia pure per ragioni completamente diverse, stabiliscono in maniera assertiva il loro punto di vista sulla realtà, e che pertanto richiedono allo spettatore un'adesione totale o un rifiuto definitivo. In questi due film si stabiliscono universi così conchiusi e autosufficienti da escludere tutti gli altri: universo diurno e luminoso quello degli **Atti**, universo onirico e notturno quello di **Partner**. Nella loro autonomia stilistica, più ricercata che data per scontata, questi film si pongono, paradossalmente, come classici e come punti fermi. **Sotto il segno dello Scorpione**, invece, è un film che pare continuamente alla ricerca di un centro e di uno stile definito; e che nello stesso tempo sembra rifuggirne. La sua caratteristica principale risiede nella sua costante posizione di squilibrio, e il segno più vistoso del suo stile ci è dato dal suo non essere mai concluso e pacificato in se stesso. Né diurno né notturno, ma semmai crepuscolare, nella misura in cui esita fra la luce dell'inquadratura e il buio imminente, e imprevedibile, di una dissolvenza, **Sotto il segno dello Scorpione** è un film che sa trovare una legge di sviluppo nelle sue sole incertezze; e queste incertezze ci fanno venire il sospetto che esso non voglia optare mai né per un disordine vitalistico né per un ordine sistematizzato.

Film inarticolato, pieno di contrasti, continuamente ''interrotto'', più attento ai modi della narrazione che alla narrazione stessa, **Sotto il segno dello Scorpione** è però anche un film che non rinuncia mai completamente alla storia, all'intreccio e all'apologo. Questa **medianità**, punto di partenza dal quale precipitarsi verso ognuno dei contrari possibili, rivela un progetto e una ricerca: operare una distanza critica nei confronti così dell'apologo (la necessità della violenza) come dei modi di raccontarlo (la tradizione neorealistica). I Taviani compiono così la scelta ideologica in base alla quale il loro film richiede di essere compreso.

La distanza è ampliamento del punto di vista, la critica coscienza stilistica. In **Un uomo da bruciare** e **I fuorilegge del matrimonio** si optava per il discorso diretto, sacrificando alle esigenze dei tempi, o alle proprie illusioni e paure, una tensione stilistica qua e là emergente; la ''lezione'' del neorealismo era ancora vissuta dall'interno, anche se con intelligenza. In **Sovversivi** la predisposizione a un superamento dell'impasse neorealistica passava ancora per il compromesso: le ''ficelles'' narrative venivano mascherate, l' ''unità nella diversità'' era ottenuta tramite il ''procedimento'' del funerale e la moltiplicazione dei personaggi — ''credibili'' in quanto individui ma in realtà ''funzioni'' di un unico personaggio. Il verosimile, di cui ci si vergognava, veniva corretto con una serie di espedienti che emergevano il più delle volte come tali, e il film colpiva più come tentativo di comporre una crisi (politica, stilistica) che di esporla. In **Sotto il segno dello Scorpione** fa il suo ingresso l'inverosimiglianza, tanto al livello della ''storia'' (un apologo, una favola) che a quello dello stile (''messa a nudo del procedimento''). Viene superato il compromesso di **Sovversivi**, e dei film precedenti che esso sintetizza; il ''personaggio'' verosimile, suddivisosi in personaggi ancora verosimili, cioè coerenti in quanto individui, lascia il posto al gruppo, coerente in quanto tale e non più per la particolarità degli individui che lo compongono. E i ''personaggi'' che nonostante tutto emergono (Volonté, Bosé, Brogi, Pavel, Dublino) acquistano il loro senso unicamente nelle interdipendenze (di tipo tendenzialmente formale: opposizioni, somiglianze) che stabiliscono fra di loro e in seno ai due gruppi cui appartengono. Ma il film si muove con disagio (di sghimbescio), si è detto. E



quindi il passo avanti qualitativo che un tale dato narrativo rappresenta sarà, coerentemente, ''corretto'' da un altro elemento del film, nella fattispecie, dallo svolgimento della narrazione, verosimile quindi tradizionale nella misura in cui si preoccupa di fornire un messaggio, sia pure ''avanzato'' (rispetto alla tradizione neorealistica). Fornire un messaggio è fornire una certezza, ribadire una verità acquisita, come quella della necessità della violenza. Rinunciare a un messaggio sarebbe forse significato avanzare di pari passo con le altre acquisizioni stilistiche: agire con coerenza, rinunciare a ogni disagio. Sarebbe significato fare un altro film. Ma siamo di fronte a **Sotto il segno dello Scorpione**, e accettare di fornire il messaggio è per i Taviani un modo di ribadire la loro tensione all'incertezza, allo squilibrio e allo sfasamento tra i vari livelli del film: rifiutare il cinema dell' ''asserzione'' e avventurarsi in quello dell'esitazione. Così, di contraddizione in contraddizione, il ''verosimile'' portato avanti in qualche modo dal modello neorealistico della narrazione a messaggio viene ribaltato a sua volta sul piano dei ritmi di tale narrazione. La prevedibilità a livello ''ideologico'' si dissolve di fronte alla imprevedibilità a livello ''formale''. Da questo punto di vista, **Sotto il segno dello Scorpione** funziona come i film di Jerry Lewis. In essi il côté tipicamente hollywoodiano si pone come solo riferimento critico, che il film s'incarica di ribaltare, mostrandone il funzionamento, e poi di superare per approdare a qualcosa di diametralmente opposto. Nel film dei Taviani il riferimento critico da ribaltare e superare è il neorealismo e le sue convenzioni. C'è però in questa violenza verso la tradizione un pudore, che impedisce ogni fin troppo facile irrisione, e un timore, che prospetta una via da percorrere non priva di incertezze e di rischi, lontana da ogni illusoria incolumità. **Sotto il segno dello Scorpione** è (con la coscienza di esserlo) un film di passaggio, di crisi, un film che non si è ancora completamente liberato dell'autorità dei padri, un film con dei figli che rimarranno ancora a lungo nel ventre della madre. **Sotto il segno dello Scorpione** racconta una gravidanza faticosa. Il seme è stato gettato ma non abbiamo ancora il privilegio di contemplarne il frutto: possiamo solo prevederlo.

In questo senso lo **Scorpione**, con tutta la sua tensione all'astrazione stilistica, è un film che si muove in un'area ben determinata, storica e relativa, che si pone in rapporto ad altri film e in rapporto a una cultura: quella neorealistica e quella ufficiale della sinistra italiana nel dopoguerra. E la contraddizione non viene celata ma al contrario esibita; il film stabilisce al suo interno un continuo parallelismo fra ciò che narra (la ribellione e la uccisione del padre, il passaggio dall'autorità paterna alla comunità fraterna) e il modo in cui lo narra (la liquidazione della cultura e della politica del PCI e la proposta, non ancora l'asserzione, di una politica e di un cinema che non reprimano le tensioni storiche) in modo da rendere più evidente lo status del ''passaggio'' anche al livello delle strutture stilistiche del film.

**Il fuoco, l'acqua, l'aria, la terra.** Vecchia, vecchissima storia quella della ribellione dei figli verso il padre, storia archetipale, storia ricorrente: un **mito**.

E' tipico del mito contenere in una forma generale il senso di tutto il mondo, l'esempio di un atteggiamento universale da tenere, la polarità di elementi distinti, e quindi posti in lotta, uniti da un solo ed unico principio, destinati a riconciliarsi in illo tempore. Così, nel mito l'aprirsi della bocca si rovescia nel tacere. Nella **favola**, invece, l'immagine interiore si trasforma in parola, e la gioia del racconto allude alla gioia della realtà e della natura disincantate. Alla favola non sfugge l'individualità, la

puntualità realisticamente modellata sulle condizioni materiali di esistenza degli uomini; il tipico e l'immaginario che essa sa esprimere nelle sue trasposizioni è sempre radicato, poiché ciò che va proponendo viene fruito come vero e falso a un tempo nella concreta condizione collettiva dell'uomo. La favola, che aderisce maggiormente al vissuto, trasporta quindi le istanze insite nel mito a contatto col quotidiano e col profano. « Ragione e astuzia hanno inserito nel mito le loro finte; le sue potenze non sono più invalicabili (...) La favola c'informa delle prime disposizioni prese dall'umanità per scuotere l'incubo che il mito le faceva gravare sul petto » (Benjamin).

Anche nello **Scorpione** il mito non ci terrorizza e non ci annichilisce. Il fuoco non appartiene più né a Dio né al diavolo; fin dalla prima inquadratura lo sguardo dell'uomo ha saputo circoscriverlo e fissarlo nell'immagine molto concreta di un vulcano attivo; le sue potenze si offrono allora alla sola conoscenza dell'uomo: egli continua ad averne paura, ma la scintilla che ne scaturisce è la molla di un'avventura squisitamente tellurica. Questo ritorno alla fisicità degli elementi primari sottrae alle istanze mitiche gran parte del loro potere. La realtà del flusso mitico, infatti, è caratterizzata da un fenomeno di reminiscenza e quindi di rapporto con il passato, giacché il flusso mitico costituisce l'affiorare di un passato tanto remoto da poter essere identificato con un eterno presente, e tale flusso determina l'affiorare di immagini scelte fra quelle che costituiscono il passato latente nella psiche collettiva. Agli esuli dello **Scorpione** tale passato non basta più: si tratta di riportarlo ai termini reali della loro situazione attuale. Invece dell'eterno presente del mito abbiamo il presente relativo della storia. Il mito non fa altro che porci domande le cui risposte, tanto universali quanto indeterminate, non ci aiutano nelle situazioni concrete; nello **Scorpione**, davanti al mito non ci si interroga più sui suoi significati ma sul "che fare?" in rapporto alla situazione reale che esso tende a trasporre in termini astorici. Il bisogno di aderire maggiormente al concreto e al vissuto richiede la degradazione del mito a favola. E' solo a questa condizione che la verità contenuta nel racconto mitico diventa accessibile e praticabile.

**Sotto il segno dello Scorpione** non vuole rinunciare del tutto ai privilegi dell'astrazione propria del racconto mitico; l'avventura degli esuli, per quanto determinata, non può fare a meno di realizzarsi in un universo che si costruisce a partire dai quattro elementi fondamentali: l'acqua che separa le isole, il fuoco del vulcano, i vapori che si levano nell'aria, la terra promessa da raggiungere nel continente. Ma questi elementi non sono presentati come pure essenze, sono fenomeni fisici; come tali vengono sperimentati, e la forma d'immaginazione che essi eccitano è, come in Bachelard, un'immaginazione materiale.

Questo ritorno alla realtà fisica, se da una parte serve a disingannarci nei confronti della sublimità del mito, dall'altra, nella sua estrema tipizzazione, contribuisce a prolungarla e quindi a riprodurne l'inganno. Questa ambivalenza, che caratterizza tutto il film, emerge in una sequenza inserita nel racconto quasi come una messa a nudo del procedimento in base al quale esso è costruito. A un certo punto, gli esuli mettono in scena un'eruzione vulcanica e il risultato che essi intendono ottenere dalla loro finzione è il disvelamento di un pericolo che incombe su tutti quanti. La **manoeuvre de tromperie** degli esuli mira al disinganno degli indigeni; e anche se non ottiene immediatamente i suoi effetti, l'inganno della finzione contribuisce a convincere meglio i suoi autori della realtà del pericolo, e predisporli così all'azione che li libererà. Nel gioco dell'inganno e del disinganno permane una costante incertezza, e ciò che può porre fine a



quest'ultima forma di disagio è un gesto estremo, l'uccisione del padre, che, come la fuga di Michael e Sarah nel teatro di Berlino Est provocata da un altro falso allarme ("al fuoco!"), concorre a strappare il sipario che vela le cose, la coscienza e la realtà.

Come Prometeo, gli esuli non fanno altro che inventare il fuoco strappandone con l'inganno il segreto al padre Zeus-Volonté, che vede messi in pericolo tutti i suoi poteri. Così il conflitto fra padre e figlio si estende dal piano istintuale (ratto delle donne da parte degli eroi fondatori, istituzione della politica come delinquenza e del "partito" come gang giovanile) a quello della conoscenza. Il padre Volonté viene ucciso due volte. Come osserva Bachelard, il "complesso di Prometeo" è il complesso di Edipo nella sfera della conoscenza.

I film dei fratelli Taviani stabiliscono una sorta di filiazione che li apparenta l'uno all'altro. Ogni film genera il successivo, ma lungi dal promuovere la coesione fra i membri della famiglia ogni nuova unità non fa altro che rendere più evidente la congiura che vi si annida. Viene il sospetto che il cinema dei fratelli Taviani sia una lunga meditazione su un parricidio che **Sotto il segno dello Scorpione** s'incarica di attuare. Nel primo film, **Un uomo da bruciare**, compare la figura del padre come protagonista di una storia che ha in lui il suo centro. Insofferenti di fronte all'autorità che deriva da esso, i Taviani cominciano nei **Fuorilegge del matrimonio** col colpirlo in quanto centro; ma il gesto è esteriore e meccanico: invece di un centro avremo tanti centri quanti sono gli episodi. In **Sovversivi** il padre è morto sin dall'inizio; ma la sua non è una morte vera e propria: in primo luogo si è svolta come un semplice trapasso, e secondariamente si presta a nuove incarnazioni nelle figure vicarie che gli sono sopravvissute. La figura del padre, ancora una volta, viene riesumata; ma la sua frantumazione nei diversi personaggi del film allude alla sua definitiva scomparsa. **Sotto il segno dello Scorpione** radicalizza l'istanza emersa in **Sovversivi**, quella della eliminazione del padre protagonista, sostituendogli il gruppo; la comunità fraterna può così realizzare il suo lungo sogno. E non a caso la figura del padre-protagonista ritorna col volto di uno stesso attore: ma ora l'uomo da bruciare verrà bruciato una volta per tutte col fuoco che gli è stato strappato.

**La trasgressione. Sotto il segno dello Scorpione** si basa su un racconto che è l'archetipo di ogni narrazione. Abbiamo dapprima una funzione che apre il processo sotto forma di condotta da tenere (la fuga dall'isola minacciata dal vulcano) e di evento da prevedere (l'eruzione); abbiamo poi il processo vero e proprio e cioè la condotta in atto (l'incontro dei due gruppi, l'uccisione del padre; il ratto delle donne, lo sbarco nel continente); abbiamo infine una finzione che chiude il processo sotto forma di risultato raggiunto (l'eliminazione dello stato patriarcale l'affermazione della fratellanza e della comunità).

Questa sequenza elementare può essere ulteriormente schematizzata in una sequenza di avvenimenti che ha all'origine una scelta binaria fondamentale (o questo o quello) tra miglioramento (la salvezza, la libertà: cambiare il mondo) e degradazione (la rassegnazione alla morte, alla repressione e all'oppressione: il mondo è quello che è).

In **Sotto il segno dello Scorpione** un'altra forma di libertà relativa può essere riscontrata nel fatto che questa favola archetipica elementare viene successivamente dialettizzata mediante l'uso di frequentissime "distassie", inserzioni e distorsioni. La cosa più evidente è infatti la tecnica attraverso la quale i momenti logici della sequenza elementare vengono separati e con-

catenati fra di loro dalla comparsa di elementi di un'altra sequenza. In altre parole la struttura del film è una struttura essenzialmente "fugata" (è per questo che i Taviani hanno perfettamente ragione quando parlano della musica a proposito del loro film). Un fenomeno come questo è molto simile a quello del suspense, sistema di relazioni che permette d'inserire il termine di una sequenza in una sequenza già avviata e di ritardarne a lungo la risoluzione e la saturazione.
In questo caso, le "distassie", le inserzioni e le distorsioni servono a contravvenire alla convenzione neorealistica e a tradire il genere. Per cui lo schema del farsi del film ricalca quello della sua sequenza elementare, che possiamo descrivere anche così: interdizione/trasgressione/conseguenza. Infatti dapprima troviamo un interdetto (l'ordine che non deve essere infranto dall'arrivo degli esuli, il tabù delle donne del padre), poi un tentativo per opporvisi (la lotta fra i due gruppi) e infine una conseguenza (la vittoria di uno di essi).
Ma la morte del padre e lo sbarco nel continente non risolvono tutti i problemi. Per cui il film più che affermare una conseguenza definitiva sembra solo suggerirla. Il "principio della realtà", che ha favorito l'apertura di un processo liberatorio, non si conclude mai e rinvia indefinitamente l'attualizzazione del "principio del piacere". La vittoria finale di un gruppo è una vittoria senza festa, senza festino totemico, e lo stesso "principio del piacere", data la situazione in cui gli esuli si muovono, si manifesta nella sua sola forma regressiva e distruttiva ad un tempo, senza mai porsi come perfezionistico ideale di pacificazione e di equilibrio.

Tale forma viene favorita dal padre, che in un estremo tentativo per liberarsi dai fratelli tende a dirigerli verso la madre, facendoli rinchiudere nella buca, nell'utero. E' a questo punto che si manifestano in tutta la loro chiarezza i conflitti fra di essi. Ma è proprio in base a questo nuovo elemento, e a questa ulteriore forma di disarmonia, che diventa possibile la liberazione. Da una parte abbiamo Pavel-Abele che accetta la soluzione regressiva e che si assesta nella buca in posizione fetale, e dall'altra Brogi-Caino che si ribella, elude l'inganno ed emerge alla luce del sole. Un altro motivo di conflitto tra i due fratelli dipende dalla disposizione alla morte di Pavel, che si attuerà più tardi per mano di una madre (Bosé) che lo restituirà alla Grande Madre (il mare in cui lo getta). Brogi, alla testa degli altri fratelli, uccide il padre e porta via con sé la madre sul continente: alla fase thalattica del mare come madre succede la fase tellurica della madre terra. La rivalità tra i fratelli è, quindi, una rivalità necessaria. Solo a partire da essa sono possibili quei cambiamenti che ci fanno avvicinare alla fondazione di una comunità autentica.
Un'altra osservazione da fare, riguardo al problema della trasgressione di una norma e di una convenzione, è che nel film dei Taviani non esiste mai una fusione fra la successione temporale degli avvenimenti e la consequenza logica che unisce questi avvenimenti fra di loro. In genere, tutto ciò che viene presentato come una successione cronologica di avvenimenti diventa una successione logica; vi è una fusione inestricabile fra il **prima/dopo** e l'**a causa di/di conseguenza**. Nel film dei Taviani, invece, la sequenza è molto dialettizzata poiché non viene mai messa in rapporto con un prima o con un dopo o con un a causa di o un di conseguenza, nel senso che quelle che mancano sono le motivazioni dell'azione. Il gruppo dei profughi ha un compito, ma abbiamo solo l'esecuzione di tale compito e non la sua assegnazione. In **Sotto il segno dello Scorpione** la mancanza di motivazione è la motivazione. L'arbitrarietà del racconto è la sua funzionalità. Ora, il termine "motivazione" serve a designa-



re « la maniera in cui la funzionalità degli elementi della nar-
razione si dissimula sotto una maschera di determinazione cau-
sale: così, il "contenuto" può non essere altro che una moti-
vazione, cioè una giustificazione a posteriori, della forma che,
di fatto, la determina (...) La motivazione è dunque l'apparenza
e l'alibi causalista che si dà la determinazione finalista che è
la regola della finzione: il "perché" (**parce que**) incaricato di
far dimenticare il "perché?" (**pour quoi?**) — e quindi di natu-
ralizzare, o di realizzare (nel senso di: far passare per reale) la
finzione dissimulando ciò che essa ha di **concertato**, come dice
Valincourt, cioè di artificiale » (Genette).
**Sotto il segno dello Scorpione**, film che mira soprattutto a met-
tere in crisi il proprio intreccio, non ha quindi bisogno di moti-
vazioni, e questa mancanza di motivazioni è l'espediente per met-
terlo in crisi. L'operazione appare più importante ancora se si
osserva che essa serve a liquidare la regola di un certo tipo di
finzione: che ci sia una determinazione finalistica e causalistica,
il "perché" che ci fa dimenticare il "perché?". Il film dei Tavia-
ni, caratterizzato dall'assenza di motivazioni come motivazione,
mette a nudo e a morte il verosimile neorealistico che si nascon-
de e si vergogna di essere finzione. Il film rinuncia ad essere
verosimile perché rinuncia ad essere prevedibile.
Se nella sua forma **Sotto il segno dello Scorpione** mette a nudo e a morte i canoni neorealistici, nell'argomento mette a nudo e a morte gli equivoci politici della sinistra italiana ancora legati a quei canoni: il pregiudizio neorealistico trova il suo equivalente nel compromesso politico. La necessità della violenza, quindi, non viene solo dichiarata nell'apologo ma praticata e verificata nella forma particolare che esso assume (1). La politicità del film consiste nel contraddire il "perché" e ristabilire il "perché?", "perché" che presuppone la delega di un partito-padre che dirige, "perché?" che implica la fine della delega, la messa in discussione di tutta una politica fondata sul riformismo e l'autoresponsabilizzazione dei membri della comunità (2).

SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE; *r., s., sc.*: Paolo e Vittorio Taviani; *f.*: Giuseppe Pinori (*eastmancolor*); *scg.*: Luciano Sbarra; *co.*: Lina Nerli Taviani; *m.*: Vittorio Gelmetti; *mo.*: Roberto Perpignani; *a. r.*: Luciano Odorisio; *int.*: Gian Maria Volonté (*Renno*), Lucia Bosè (*sua moglie*), Giulio Brogi (*Rutolo*), Samy Pavel (*Taleno, suo fratello*), Daniele Dublino (*Femio*), Steffen Zacharias (*il vecchio*), Saro Liotta, Sergio De Vecchi, Giuseppe Scarcella, Alessandro Haber, Massimo Castri, Giuliano Disperati, Renato Scarpa, Bruno Cattaneo (*gli esuli*), Olimpia Carlisi, Deanna Fròsini, Claudia Rittore, Laura De Marchi, Piera Degli Esposti, Anita Saxe, Caterina Altieri, Stefano Guerrieri, Antonio Cataldi, Luciano Odorisio, Napoleone Bizzarri, Vito Rocca (*gli indigeni*); *pr.*: Giuliani G. De Negri per Ager Film; *d. pr.*: Grazia Volpi; *org.*: Gito Battistrada; *du.*: 90'; *o.*: Italia 1968-69; *d.*: CIDIF.

---

1) Il superamento del neorealismo si attua anche mediante il rapporto che i Taviani ristabiliscono con il meno « neorealista » dei registi italiani: Roberto Rossellini. Non a caso questo film di campi totali fa pensare a **Francesco giullare di Dio;** e alle prese col nuovo Stromboli non troviamo forse tutti i figli di Karin?

2) Le citazioni e i riferimenti sono tratti da: Maria Maitan, « Fatevi il vostro oroscopo »; Walter Benjamin, « Angelus Novus »; Furio Jesi, « Letteratura e mito »; Gaston Bachelard, « Psychanalyse du feu »; Norman O. Brown, « Corpo d'amore »; Gérard Genette, « Vraisemblable et motivation ».

# Ombre ammonitrici

## di Adriano Aprà

*"Il sogno è una rete che ti avviluppa, respingilo"*
(Goethe)

*"Ma la notte non abbandona le sue creature per sempre, essa le forza periodicamente a ritornare indietro nel suo grembo silenzioso. Ogni giorno dobbiamo ritornare di buon grado o meno nel grembo della nutrice notte. Nella sua oscurità vivono le vere madri dell'esistenza"*
(Trömner)

**La coppia** è un film di vuoti, di silenzi, di assenze. Si presenta come un film psicologico, coinvolgente al livello "reale", e si rivela un film onirico e "fantastico". La situazione stessa da cui il film parte è una sfida, e una trappola, per lo spettatore: lo si invita ad assistere alla ennesima variazione di una storia di "genere", già consumata e classificabile in partenza; di più, si dissemina il cammino di segnali indicatori che, ostentando un obiettivo, tolgono alla narrazione ogni suspense. Non le tolgono però alcuna ambiguità, perché gli obiettivi sono falsi obiettivi, e i "racconti nel racconto" della donna-iena e della iena-cucciolo di Sergio Vacchi, della "Donna senza volto" di Strauss, del "Journal particulier" di Léautaud, dichiarando esplicitamente quel poco di senso al quale ci eravamo aggrappati per "orientarci" nell'universo crepuscolare del film, ce lo sottraggono, e ci lasciano ancor più ignari di prima sul vero senso di quanto ci passa sotto gli occhi. Così, più il film procede più ci sentiamo esangui, devitalizzati, come avessimo perso la nozione del nostro corpo: siamo invasi, anche noi, dall'ombra che vampiristicamente avvolge e dissolve i "personaggi" — non più "individui" ma ritmi, non più contorni tridimensionali ma **silhouettes**, spazi, vuoti che valgono quanto ciò che sta fra di essi, o dietro, o davanti ad essi; volti amorfi, che si dimenticano presto.
Questa ricerca del taciuto non è, però, ricerca d' "altro", fuga, utopistica o no, in avanti, ma fedele registrazione del dato; di



un certo universo si filma l'essenziale: non quindi, di questo universo asfittico, i corpi, ma il vuoto che lasciano quando si spostano, la loro apparenza fantomatica, la loro natura di alghe galleggianti. Tutto è filmato come dentro un acquario, ed è come se lo spettatore sentisse di avere alle proprie spalle il vetro che lo separa da un mondo respirabile **forse** esistente. E da questo acquario, ci dice coinvolto Enzo Siciliano, non è possibile uscire; e se una possibilità di uscita c'è (l'ipotesi di salvezza la introduce, stilisticamente, l'onesta timidezza del suo sguardo), essa è certamente negata a chi in quest'acquario si riflette illudendosi di esserne al di fuori: come Sergio (Christian Hay, di cui va lodata paradossalmente la mediocrità d'attore), che aspira ad essere "individuo" e lo è meno di tutti, aspira a respirare e non si accorge di essere contenuto in un acquario più grande, e meno risplendente, di quello che spia dalla sua finestra. Il ritmo che egli introduce nel film è un ritmo svitalizzante, inerte, proprio di chi si rifiuta stupidamente di accettare la morte che ormai, sola, potrebbe in qualche modo redimerlo, e aspira a un purgatorio che, letteralmente, non è "né carne né pesce", né terra né mare. Olga, sospesa fra l'attrazione verso l'infernale Guido e l'ultima illusione di un paradiso, rimanda sempre il contatto (il coito con Sergio) sino ad escluderlo. E ha ragione: per lei, come per il marito, non c'è più possibilità di redenzione; e nell'accettazione della propria glacialità, del proprio essere cadaveri, trovano una loro vitalità. Sergio neppure di questa è capace: è un impotente.

**La coppia** è un film insieme di vertigine e di stordimento. Si precipita nel vuoto — il vuoto che si crea "fra le inquadrature" quando si passa da un primo piano a un campo lungo o si taglia nel tempo o si inserisce un dettaglio; o quello, frustrante, di un preziosismo tecnico, panoramica circolare o carrello indietro-avanti, che non introduce alcuna alternativa stilistica — e allora ci si abbandona impotenti al ritmo risucchiante del film, ci si lascia avvolgere dalle ombre che progressivamente coprono lo schermo, fino al nero dell'ultimo fotogramma, definitivo e irreversibile. Oppure si resta, anche noi come la coppia infernale, **figés**, come quando ci si risveglia d'improvviso da un brutto sogno con le lacrime agli occhi, e ci si accorge che la vita non è poi più allegra, e non si sa più che fare, se tornare ad addormentarsi o alzarsi dal letto — così la scena al mare, dove una pausa ristoratrice viene turbata dal variare del tempo, sole nubi pioggia, e i gesti divengono pesantissimi; così la città silenziosa, fantomatica, al tramonto, con le luci crepuscolari che già sommergono due larve che, dentro un'auto, cercano di sfuggirvi rievocando paradisi impossibili, mitiche "donne senza ombra"; così, ancora, il moto disorientante e improduttivo di Guido nella casa, vampiro irrequieto condannato alla perpetua insoddisfazione. E vertigine e stordimento sono, poi, i due aspetti di un medesimo sentimento, i momenti dinamico e statico del disagio senza fine che ci prende di fronte e dentro un universo senza vie d'uscita.
Universo, in questo senso, "estetico", scarsamente "umano" — ma di un estetismo sgradevole, perché non frutto di fuga dalla "vita"; estetismo che è uno **status** ormai radicato in noi, e che riconosciamo senza più compiacenza, o nostalgia, o vergogna. E così lo si filma, con in più una nota d'ingenuità, quel sapore di stile che si cerca e ancora non si sa, che, forse, è privilegio di chi usa lo strumento per la prima volta, e che salva in ultima analisi **La coppia** dall'essere un film irrimediabilmente mortale.
**La coppia** è un film difficile, privo di attrazioni immediate, di punti d'orientamento; è un film sfuggente, non "definibile", dove anche le ombre esitano a stagliarsi e consolidarsi. In questo senso **La coppia** fa pensare molto più a **L'Harem** che a **Vaghe stelle dell'Orsa...**, anche se è a quest'ultimo che figurativamente so-

miglia di più. **La coppia** è un film che non prevede "punte stilistiche", così come non prevede psicologie, spazi misurabili e tempi cronometrabili o evoluzioni narrative. Tutto è uguale a tutto. Ne sappiamo all'inizio quanto ne sappiamo alla fine, e il volto del mediatore (vampiro anche lui, anche se forse di classe inferiore a Massimo Girotti) ci toglie **in limine** ogni speranza di salvazione. Nulla viene privilegiato: ombre e finestre si equivalgono; tutto è ridotto a **silhouette**, e tutte le **silhouettes**, nella notte, si somigliano. La figura-chiave del film è, in questo senso, quella della finestra ritagliata nel nero della notte, figura ripetuta e variata ogni volta che qualcuno o qualcosa viene inquadrato attraverso un **cache**, porta o altro che celi una zona del "campo", dando all'insieme una colorazione voyeuristica.
Guardare significa non toccare, né prendere né dare, fermarsi sempre a mezza strada, fingere di possedere senza rischiare di essere posseduti. **La coppia** è anche una condanna del cinema.

LA COPPIA; *r.*: Enzo Siciliano: *sc.*: Andrea Barbato e Enzo Siciliano dal romanzo omonimo di quest'ultimo; *f.* (eastmancolor): Sergio D'Offizi; *co.*: Flaminia Siciliano; *m.*: Riz Ortolani; *mo.*: Roberto Perpignani; *int.*: Anita Sanders (*Olga Ambrogi*), Massimo Girotti (*Guido Ambrogi*), Christian Hay (*Sergio Coliaghi*), Nicoletta Rangoni Machiavelli (*Roberta*), Mario Carrara (*Arcieri*); *pr.*: Luigi Carpentieri e Ermanno Donati per la Panda Cin.; *o.*: Italia, 1969; *du.*: 93'.



# Sogni rubati

**di Alfredo Rossi**

**Stefano junior** di Maurizio Ponzi è un film che, paradossalmente, per l'assoluta e (apparente) semplicità con cui è stato girato e la povertà del materiale profilmico, fa venire voglia di prendere una macchina da presa per filmare uomini e cose, e, nello stesso tempo, scoraggia sin dall'inizio simili velleità, in quanto si pone come uno strumento perfetto di affascinamento. Infatti, il problema più appariscente del film è quello di come attraverso i moduli stilistici del neorealismo (« ...più pensando all'Olmi de **Il tempo si è fermato** che a Rossellini ») si passi a una decantazione che avviene sotto i nostri occhi, creduli e increduli, trasformandosi in un sogno che ha il ritmo della vita, non escludendo nemmeno l'amarezza che deriva dalla riflessione su di questa, e sul cinema. Il côté più propriamente naturalistico del primo livello del film funziona da momento primario e indispensabile: esso trova una sua giustificazione all'interno del film solo in vista di un suo superamento. E il tramite del superamento è Stefano, o meglio l'immagine vitale del bambino. Già dalla scelta dei titoli di testa appare chiara l'intenzione di fare un film non su una condizione "sociale" ma piuttosto su una condizione "spirituale". Lo stesso richiamo politico ai ragazzi "esclusi" con la bocciatura, come Stefano, viene eccepito nell'inquadratura successiva: p.p.p. di Stefano che fissa la m.d.p. per un tempo abnorme rispetto a un piano naturalistico. E il film, racchiuso nel tempo (della finzione) che il sole impiega a nascere e a morire, non descrive delle tranches de vie ma piuttosto un'intera condizione umana: anzi, il meglio dell'umanità. L'avventura della mise en vie che si conclude in un tram murnaliano al riparo dalle tenebre.
Un film che cova in una rassicurante naturalezza gli elementi che lo rendono vitale e che al tempo stesso provocano la scissione irrimediabile fra realtà e fantasia. A operare questa frattura è Stefano attraverso i rapporti che, con partigianeria, instaura con tutto ciò che lo circonda: cose e esseri umani.

Le cose sono filmate non direttamente ma mediatamente. La realtà piatta è la materia sulla quale interviene una specie di superamento che la ricrea. Perché la realtà filmata è la realtà che la fantasia di Stefano va creando al di là del vetro e che immacolata vive (e noi sappiamo quanto precariamente, e questo ci commuove) finché vive il suo sogno armonico, fino al risveglio. L'altra realtà non si vede: è una realtà buia (filtrata attraverso la cornetta di un telefono) e infilmabile, tranne le luci notturne di una finestra illuminata e un lampo, ultime luci che imprigionano l'armonia. Così quello che poteva essere un viaggio della formazione ripiega in se stesso, e quello che rimane è il desiderio bruciante di un lungo sogno, senza risvegli.

Gli uomini: si traccia una linea di demarcazione tra gli uni e gli altri, tra uomini e no, tra coloro che vivono, come Stefano, e coloro che sono fuori della vita, tra quelli che contano e quelli che non contano.

Chi sono dunque gli uni, le cui vicende è ancora bello filmare: i bambini, i mille e mille Stefani le cui esperienze si concentrano ora in sogni e ora in amari risvegli, oppure in altri sogni che sono ormai sogni da grandi, sogni notturni. Gli umiliati e i non riconciliati costretti a sognare per sopravvivere: Chaplin a 7 anni, Jean Vigo a 15, Proust al liceo, Mozart bambino, e Arthur Rimbaud... Atto di autocoscienza e atto di pudore, **Stefano junior** mette in scena se stesso attraverso gli occhi di Stefano, cercando di ricreare un rapporto virginale con la realtà e la cultura, e cioè tra sé e il cinema come visione possibile dell'armonia. **Stefano junior** è un ripercorrere il rapporto che ognuno instaura con la realtà a partire da una specie di punto zero in cui tutto è ancora in discussione e tutte le strade sono aperte per trovare una connessione tra l'arte e la vita, poiché se la natura non è simile all'arte è possibile che l'arte e la vita siano la stessa cosa, unite strettamente l'una all'altra, morte per i visionari ma vita per l'uomo totale.

E questo viaggio è ripercorso dal film nel solo modo in cui lo può percorrere: attraverso le immagini, partendo pur sempre dalla "cattiva" realtà ed evocando una dimensione in cui realtà e finzione coincidono, fino a quando la realtà non tradisce il cinema. E allora rimane solo il cinema, il sogno amaro che si conclude con una ricerca che risulta solo apparentemente inutile.

Infatti qualcosa magicamente si è creata, e così si resta col convincimento che non è stato il cinema a cedere ma la vita: poiché per pochi momenti un certo equilibrio si è riavuto, nei momenti in cui si afferma non il fantastique transustanziale ma il fantastique consustanziale alla realtà.

L'amarezza è quindi mitigata dal fatto che i nostri sogni sono la realtà che non ci tradisce. **Stefano junior** sembra mettere in discussione l'opera d'arte e nello stesso tempo la riafferma creando una nuova opera "aere perennius", in cui la tristezza degli esseri senza corpo viene sublimata attraverso la bellezza che viene inventata, o riscoperta, e che non ha niente a che fare con niente, e che non comunica niente all'infuori di se stessa, in quanto bellezza rivelata. E al limite è proprio la consapevolezza dell'inconciliabilità delle due sfere che fa di **Stefano junior** un momento di conoscenza della realtà. Ed il film recupera il suo senso politico perché i p.p.p. di un bambino triste ci dicono molte cose...

STEFANO JUNIOR; *r., s., sc. e mo.*: Maurizio Ponzi; *f.*: Angelo Barcella; *scg.*: Isabella Genoese; *co.*: Lina Nerli Taviani; *m.*: Mozart, 2° tempo concerto K. 622, e ouverture di Bastien e Bastienne K. 50 e due canzoni di Shirley Temple; *a r.*: Sergio Elia; *int.*: Massimo Martini (*Stefano*), Stefano Ardinzone (*il Fratello*), Massimo Sarchielli (*il padre*), Carmela Maggiore (*la madre*), Agnese Pittaluga (*la padrona dell'edicola*), Carlo Marotti (*un amico del Fratello*); *pr.*: Giancarlo Di Fonzo e Giuseppe Francone per la RAI; *du.*: 40'; *o.*: Italia, 1969.



## Le mutazioni divertenti

**di Oreste De Fornari**

La prima parte di **Teorema** si limita alla dilatazione temporale di tre momenti:

a) la scoperta da parte dei personaggi della possibilità di mutare, almeno momentaneamente, il proprio ritmo vitale;

b) l'azione che essi compiono per vincere le forze interiori a ciascuno di loro che tendono ad opporsi a questa mutazione (1);

c) la loro attesa del compiersi di questa mutazione quando essa appare ormai inevitabile.

E anche l'invariabilità delle aspirazioni al variare dei caratteri concorre ad occultare i limiti del microcosmo rappresentato e a rendere le mutazioni ad esso interne oggetto di una curiosità un poco complice, immedesimandoci noi nel suo ritmo vitale.

Nella seconda parte del film le ulteriori mutazioni di questo ritmo vitale, eliminando progressivamente i presupposti per la nostra attesa di una ricostituzione del microcosmo primitivo, senza fornirci spiegazioni immediatamente esaurienti delle mutazioni avvenute (magari attraverso la visione di comportamenti motivatamente alternativi), non provocano in noi che disorientamento, sintetizzato dall'immagine finale in cui la familiarità tra personaggio e ambiente (e tra spettatore e ambiente rappresentato) viene definitivamente distrutta (2).

In **Che cosa sono le nuvole?** la denuncia del carattere fittizio del microcosmo, un cui popolatore cerca di operare mutazioni nell'esistenza di un altro, si definisce in una serie di variazioni nei modi con cui veniamo informati di questa ricerca (e soprattutto dei

1) Se questo "momento" non viene affatto dilatato nel caso di Lucia e Odetta è perché gli antagonisti alla mutazione appaiono meno potenti che nel caso di Paolo e Pietro, e quindi il loro superamento è più prevedibile.

2) E' possibile poi che lo spettatore con un certo tipo di abitudini riviva nel film un'esperienza in cui al fascino della trasgressione segue la sofferenza dello smarrimento (o della penitenza).

sentimenti di chi la compie e di chi ne subisce le conseguenze): esse mi incuriosiscono continuamente per lo sforzo di decodificazione che richiedono da parte mia, ma mi danno insieme l'insoddisfazione propria di chi assiste a una rappresentazione statica, descrittiva, priva di sorprese. E l'unica, sorprendente mutazione trascende questa mia attesa nel momento stesso in cui la soddisfa, definendo il comportamento degli unici personaggi che vivono una finzione a me completamente occultata, con un dato che è in potenza il mio principale ricordo del film (anche per questo improvviso "accumulo" di verità). E, posto questo limite, la finale rinascita dei due personaggi, che vivono in un universo costantemente indefinito (tra finzione rivelata e no), finisce per catalizzare il suddetto dato di una generica esaltazione dell'irrazionalità che si annulla nella buona coscienza di ciascuno di noi.
Comunque, sia pure con l'ipoteca dell'antinaturalismo dichiarato (a tutti), nel volto di Otello che piange e in quello di Jago che ordisce intrighi, nelle due scene d'amore e in quell'intervento del pubblico sul palcoscenico, in cui non sappiamo vedere a un tempo ottusità e rigore, v'è maggiore chiarezza (e, dunque, maggiore umanità) che in un sollevar di lenzuola di Paolo o di Pietro, o in uno sguardo di Lucia agli abiti del visitatore, gesti che, subito comprensibili, rimandano meccanicamente (anche se involontariamente, ma questo è ovvio) agli eventi che seguiranno. Ed è in questo ancor parziale contrapporsi che i due film rendono presente l'ambiguo fascino del movimento, i cui rallentamenti, al cinema, non ne implicano necessariamente una diminuzione.

CHE COSA SONO LE NUVOLE?; cfr. cast nel n. 7-8.

## Sommari dei numeri precedenti


**n. 5-6**: Panofsky: Stile e mezzo del cinema: Garroni: Nota a Panofsky; Adorno: Filmtransparente; Torri: Appunti su Adorno e il cinema; Munier: Il canto secondo; Aprà: Nota a Munier; Aprà: Cinema con le «mani sporche», Ritorno al « fantastique »; Spila: « Politicità » del cinema e politicizzazione; Aprà: Un totale equilibrio incarnato; Straub: «Chronik der Anna Magdalena Bach» e «Machorka-Muff» (sceneggiature); Straub: Come essere Bach? (intervista); Tavola rotonda sul cinema italiano: produzione e distribuzione (Amico, Aprà, Bertolucci, Leonardi, Orsini, Ponzi, P. Taviani); Suttner: Tecniche epicizzanti nel cinema di Godard; Cambiano: Le retoriche al cinema; Brunetta: La parola nei film di Pasolini; Conversazioni con Ingmar Bergman e Maurizio Ponzi; Spila: «L'Harem» e «La Religieuse»; Biette: «L'ora del lupo»; De Fornari: « El Dorado »; Aprà e De Fornari: «Il ciarlatano»; De Gregorio: «Masquerade»; Ferrini: «Senza un attimo di tregua»; Spila: «Il vergine»; Roncoroni: « La collezionista»; Ferrini: « Trans-Europ-Express »; Ponzi: Cinegiornali del Movimento Studentesco; Postscriptum veneziano.

**n. 7-8. NUOVO CINEMA ITALIANO.** Intervista con Gianni Amico; intervista con Gian Vittorio Baldi; Stefano Roncoroni: « Fuoco! »; intervista con Bernardo Bertolucci; Enzo Ungari: « Partner »; intervista con Marco Ferreri; Claudio Rispoli, Enzo Ungari: « Dillinger è morto »; intervista con Ermanno Olmi, Piero Spila: « Un certo giorno »; intervista con Valentino Orsini, Gianni Menon: « I dannati della terra »; Pier Paolo Pasolini: « Che cosa sono le nuvole? » (sceneggiatura); Maurizio Ponzi: « Stefano Junior » (sceneggiatura e presentazione); Franco Ferrini :« I visionari »; intervista con Paolo e Vittorio Taviani; Schede della C.C.I.
**Situazione.** Spila: Appunti su una teoria del cinema permanente; Collo, Bertetto, Colnaghi, Barberi: Tics, tics et tics; Menon: « Chronik der Anna Magdalena Bach »; Biette: « Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano »; Straub: « Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano » (sceneggiatura e presentazione).
**Recensioni.** Torri e Ferrini: « L'angelo sterminatore »; Aprà e Ferrini: « 2001: Odissea nello spazio »; Collo: « Week End »; Aprà: « Play Time »; Ponzi: « Falstaff »; Ungari: « Per favore non mordermi sul collo »; Ferrini: « Rosemary's Baby »; De Fornari: « La sposa in nero »; Spila: « Les biches »; De Fornari: « Gangster Story ».
I migliori film del 1968, i migliori rivoluzionari del 1968.




# DOCUMENTI

## "Atti degli Apostoli"

### di Roberto Rossellini

**Il testo che segue è ricavato da una « sceneggiatura » del film o, per meglio dire, da una trascrizione dei dialoghi e una descrizione delle azioni effettuata sulla copia definitiva degli Atti. Per ragioni di spazio non abbiamo potuto pubblicare questo testo di partenza nella sua integrità; ci siamo dovuti contentare di riassumerlo, sia pure con molta ampiezza. Per fare in modo, tuttavia, che la « sintesi » potesse risultare utile non solo come sorta di pro-memoria (nei confronti di un film che paradossalmente, per quanto visto da molti, rischia di essere presto dimenticato e comunque difficilmente rivisto) ma anche come strumento di lavoro, ci siamo attenuti a tre criteri: 1) citare fra virgolette i dialoghi quando essi vengono riportati così come compaiono nel film; distinguendo ulteriormente se essi vengono riportati, per ciascuna scena o brano continuo, nella loro integralità o per estratto a seconda che siano preceduti dai due punti o invece chiusi fra parentesi; segnalando in ogni caso le omissioni all'interno di una battuta continua con tre puntini fra parentesi; 2) servirsi, per la descrizione delle azioni, il più possibile delle stesse parole del testo di partenza; 3) attenersi alla suddivisione e numerazione in « scene » del testo di partenza, anche quando essa non corrisponda rigorosamente a un sezionamento del film in unità spazio-temporali continue.**
**Ovviamente, questa sceneggiatura-sintesi non pretende di essere « neutra »: i dialoghi prescelti, le azioni tralasciate e quelle accentuate, le precisazioni da noi aggiunte e non contenute nel testo di partenza tradiscono un intervento da parte nostra di cui assumiamo piena responsabilità. E' un modo di manifestare il nostro entusiasmo per questo film eccezionale e di anticipare, in qualche modo, quanto ne verrà detto nel prossimo numero di « Cinema & Film », interamente dedicato a Rossellini. Si tratta di un riesame delle sue opere principali realizzato nel corso di un seminario organizzato a Pisa dall'ARCI, in collaborazione con « Cinema & Film », al quale hanno preso parte una ventina di giovani. Non abbiamo paura di dire che ne esce fuori un quadro di Rossellini assolutamente inedito e, per molti versi, sorprendente; l'approfondimento di questo cineasta « sconosciuto » che è stato possibile fare in quel contesto ci pare tale da riproporlo con un entusiasmo e sotto una luce del tutto nuovi.**

## I puntata

1) Una collina presso Gerusalemme. Un gruppo di pellegrini scende verso la città, che si vede in lontananza. (Una voce f.c.: « Gerusalemme, Gerusalemme! Il tuo nome è sonoro come uno squillo di tromba, ma anche dolce come il canto del flauto. O Gerusalemme, sembri un gioiello su un vassoio di bronzo, un cervo accovacciato sulla collina »). Dopo un attimo di sosta, il gruppo si rimette in cammino.
Anche il corteo di un magistrato romano è in marcia verso Gerusalemme.

2) Porta di Gerusalemme. Il corteo del Magistrato lungo le mura, alla porta della città. I porta-insegna foderano controvoglia le insegne. Il magistrato, in coda al corteo, scende ed entra in città.

3) Mura esterne della fortezza Antonia. Tutti insieme, magistrato e soldati, si avviano verso l'ingresso della fortezza.

4) Torre Antonia. Al magistrato, che giunge accompagnato da due centurioni, si fa incontro il Prefetto seguito dallo scriba Aristarco, un greco originario di Corinto. Il Prefetto informa il magistrato sulla situazione della città (« ... Di tutte le città dell'Impero, questa è certamente la più difficile da governare e da amministrare. Anche se a prima vista ti sembrerà calma [...]; qui tutto potrebbe accadere da un momento all'altro »). Poi gli presenta lo scriba. Lo scriba e il magistrato si allontanano insieme.

5) Interno fortezza. Il magistrato e lo scriba salgono le scale della torre Antonia.
Greco: « Qui a Gerusalemme vive il popolo più orgoglioso di tutta la terra. Gli ebrei adorano un solo Dio e dicono di aver fatto un patto con Lui... » (Insieme si avviano verso i merli della torre per affacciarsi sul Tempio). « Da qui, dalla Torre Antonia, si domina il Tempio, che è il centro della religione ebraica... Lo costruì Salomone, mille anni fa. Nei secoli è stato molte volte distrutto dai nemici di Israele e poi ricostruito dal popolo. Gli ebrei dicono che ogni volta che vengono sconfitti, questo succede perché il loro Dio è geloso. Quando si danno alla corruzione, al vizio, Dio li punisce e li consegna nelle mani dei loro nemici, affinché nel dolore della schiavitù tornino ad essergli fedeli. Solo allora, dicono, riescono a trovare la forza per scacciare i loro nemici ». (Guardano in basso. La corte dei Gentili è animata da un fitto via vai). « Ecco, vedi: quello è il recinto del Tempio e questa è la corte dei Gentili... dove possono entrare anche quelli che non appartengono come noi al popolo ebraico... Domattina ti farò visitare la città. Indossa una toga senza segni di distinzione... Gli ebrei, che non hanno mai accettato la nostra presenza, ci riconosceranno egualmente... ma il loro orgoglio almeno sarà salvo ». I due si avviano verso le scale della Torre.

6) Strade Gerusalemme. Il Greco ed il Romano avanzano.
Greco: « Se osservi attentamente il loro atteggiamento mentre lavorano potrai capire molte cose sul loro conto. Guardali come si concentrano... come sono assorti e convinti di quello che fanno... E la ragione è sempre la stessa: Dio... ». (Sostano davanti alla bottega di un orefice, profondamente intento al suo lavoro). « E' Dio, il loro Dio, che prescrive di lavorare, di guadagnare il pane con le proprie mani. E questo, fin dal principio dei tempi... Quando il primo uomo — Adamo — secondo loro — uscì dalle mani di Dio ed abitò sulla terra, disubbidì al suo creatore e fu punito. La terra si ricoprì di spine, di cardi e di gramigna. Dio disse: "Con il sudore della tua fronte caverai dalla terra il pane che ti serve per vivere" ». (Si rimettono in cammino). « E allora l'uomo dovette lavorare per riavvicinarsi a Dio. Sembra una favola buffa e so che ti fa sorridere... Ad Atene si dice: "Da uno che lavora non si fa un cittadino...". So che l'ozio per voi Romani è il privilegio dei sapienti. Qui è tutto... alla rovescia. Se il lavoro è un dovere per tutti... a che servono gli schiavi? E' una società praticamente senza schiavi. E' vero che schiavo puoi diventarlo per debiti, ad esempio. Ma dopo sei anni, ritornerai libero; e anche durante il periodo della tua schiavitù, la legge ti garantisce il rispetto del tuo padrone... Perfino gli schiavi stranieri, acquistati o presi in guerra, sono protetti dalla legge ». (Nel loro girovagare, il magistrato e lo scriba sostano davanti alla bottega di un vasaio). « Ma la prescrizione, la più stravagante, è che se di una schiava tu fai la tua concubina, non la puoi rivendere... Certo questo diminuisce il valore degli schiavi presso gli ebrei e lo riduce a un ventesimo di quello che hanno presso gli altri popoli... E' davvero incredibile come sprechino una così grande ricchezza! ». Magistrato: « E' curioso che tu parli così, tu che sei uno schiavo ». Greco: « Eh, sì, ma io conosco il mio prezzo. E so che il prezzo di



uno schiavo è tanto più alto quanto più quello schiavo è capace di diventare padrone del suo padrone. Infatti oggi a Roma molti schiavi siedono sugli scanni dei loro padroni ». Si avviano, infine, verso la porta del Tempio.

7) Porta del Tempio di Gerusalemme. Il Greco ed il Magistrato sostano davanti alla porta del Tempio. Greco: « Ecco, questo è l'ingresso del Tempio. Il Tempio per i giudei non è come per noi Romani o Greci. Ne hanno uno solo e vengono qui in pellegrinaggio da tutte le regioni dove sono dispersi per pregare il loro Dio. Il Tempio è il centro della vita della città, della nazione israelita. Tutte le leggi in questo paese non sono altro che l'applicazione della legge dettata loro da Dio... Cosicché tutto, assolutamente tutto diventa una emanazione di Dio: la casa, il lavoro, il nutrimento, la famiglia, il vestire, tutto, perfino i mezzi di espressione del pensiero. Cosicché l'uomo fin dalla nascita fa parte di uno schema dal quale non può assolutamente uscire se non a rischio di pene terribili. Ora vieni, vieni... entriamo nel Tempio ». Entrano nel Tempio.

8) Nella corte dei Gentili. Il Greco ed il Magistrato avanzano a passi lenti.
Greco: « Qui possono entrare anche i non ebrei... Il Tempio così come lo vedi, è stato costruito da Erode il Grande. Sai come arrivò al potere, Erode il Grande? ». Magistrato: « Fu all'epoca delle guerre civili... Giulio Cesare era morto da poco... ». Greco: « Sì... Ottaviano e Antonio si contendevano il potere. Ma Antonio passava il suo tempo con Cleopatra. Ed Erode ne approfittò per farsi incoronare Re, scacciando un certo Antigone, che anni prima aveva usurpato il potere al re Ircano. Erode era figlio di un cortigiano di Ircano e con il pretesto di vendicarlo riuscì a persuadere Antonio a farsi dare undici legioni e 600 cavalieri! E poté così raggiungere il suo scopo e farsi incoronare. Adesso però i Romani hanno tolto ai successori di Erode una parte del suo regno... Ora Gerusalemme è governata direttamente dal Procuratore Romano di Cesarea... Ma gli ebrei forti della loro legge formano come uno stato separato e pretendono spesso di trattare alla pari con i romani... Guarda questo popolo dal Dio unico, è diviso in gruppi rivali: Farisei, Sadducei, Esseni, Ellenisti, Erodiani... » (Lo scriba indica prima due Farisei). « Ecco, quelli per esempio sono Farisei. Sono quelli che tengono viva la fede fra il popolo. Fanaticamente, anche contro di noi... » (Indica due Sadducei). « Quelli invece sono Sadducei... è una setta più aristocratica delle altre, che ama il potere e lo tiene da molti anni. Controllano il Tempio. Il Sommo Sacerdote è sempre eletto fra di loro... E in politica i Sadducei collaborano con noi. Vorrei farti vedere anche uno Zelota, ma gli Zeloti non si vedono. Sono una setta segreta: irriducibile. I loro sicari accendono sommosse contro i Romani, ricordando l'antica libertà di Israele ». (Aristarco fa notare al Magistrato due iscrizioni in greco e latino su una porta). « Ora vedi quelle due iscrizioni in greco e latino? Esse dicono: chiunque straniero al nostro popolo varca questa soglia — oltre quella porta c'è l'ara, l'ara dei sacrifici, il fulcro del Tempio — chiunque varca questa soglia lo fa a rischio della sua vita. Sono proprio strani, questi Ebrei, rifiutano il censimento. E perché? Non vogliono essere contati. Dicono che solo Dio può contarli e per questo circoncidono i figli. La circoncisione è il segno della carne, del patto che hanno fatto con Dio, è il privilegio esclusivo, è come un cerchio magico che li isola da qualsiasi altro popolo della terra ». Magistrato: « A Roma li accusano di misantropia... e dicono che sono i nemici del genere umano ». Greco: « Essi si considerano il popolo eletto, invece... sono soltanto diversi, separati ». Insieme escono dal Tempio.

9) Esterno porta del Tempio. Il Magistrato romano ed Aristarco avanzano lungo le strade di Gerusalemme. Greco: « Vedi, costoro attendono un messia, o per dirla alla greca un Cristo, cioè il salvatore del popolo di Israele che li libererà da ogni schiavitù ». Magistrato: « Lo so... Ma sono centinaia e centinaia di anni che lo aspettano invano ». Greco: « Sì, ma qualcuno dice che il Messia è già arrivato... Si tratta dei seguaci di una nuova setta... Dicono cose talmente incredibili che ben pochi li ascoltano. E in più si nascondono perché hanno paura. Quello che per loro è il Messia è stato condannato a morte e sono stati gli stessi Ebrei che lo hanno consegnato ai Romani come un malfattore... Questa indubbiamente è una delle storie più strane che siano accadute in questo strano paese... E' una storia che ebbe inizio qualche anno fa ».

10) Strade Via Crucis. Il greco ed il magistrato percorrono ora la stessa via fatta da Gesù. Greco: « Ecco, qui è caduto per la prima volta sotto il peso della croce... Perché l'hanno condannato a morire sulla croce. La morte più infamante... più orribile. Si chiamava Gesù. Aveva poco più di trent'anni. Ma aveva cominciato a predicare soltanto da pochi anni... Lo catturarono di notte con l'inganno; lo trascinarono davanti a Ponzio Pilato, proconsole romano a Gerusalemme... Me ne ricordo benissimo, 50 giorni fa, era l'antivigilia di Pasqua. E me ne ricordo bene, anche perché i Romani avrebbero preferito lavarsene le

mani di quella incomoda faccenda... Cinquanta giorni fa!... A guardar bene, qui per terra si possono ancora scorgere le tracce del suo sangue. Perché prima lo flagellarono e poi gli misero una corona di spine in capo ». Si rimettono in cammino.

11) Porta Gerusalemme. Il Greco ed il Romano escono dalla porta della città.

12) Esterno mura Calvario. Il Greco ed il Magistrato giungono in prossimità del Golgota e si fermano ad osservarlo. Greco: « Ecco, là è stato crocifisso... su quel mucchio di terriccio pietroso che gli ebrei chiamano Golgota. Sai cosa significa? Significa teschio. E' il luogo delle esecuzioni capitali... Ci ammazzano i briganti, gli assassini, i ribelli allo Stato. E lì hanno ammazzato lui, quel Gesù, che i suoi seguaci chiamavano figlio di Dio. E' morto così fra due ladroni... Come si può credere che chi è finito in un modo così miserevole sia il Messia, il liberatore del popolo d'Israele! Eppure alcuni lo credono ancora, uomini, donne, ragazzi. E questo certo non piace ai sarcerdoti del Tempio... Quel Gesù era accusato di proclamarsi re dei Giudei. Pilato glielo domandò... Lui non lo ha negato, ma parlava di cose incomprensibili. Parlava di un regno che non sarebbe di questo mondo. La conclusione è che è morto qui... crocifisso... Vieni... andiamo via... Questo luogo mi fa rabbrividire ». Si allontanano insieme.

13) Esterno porta Gerusalemme. Il Greco ed il Romano rientrano in città.

14) Una piazzetta. Giuntivi, lo scriba fa notare al magistrato la casa di Marco. Qui — dice — si radunano i seguaci di Gesù Nazareno. Poi indica due uomini che, scortili, si fermano allarmati.

15) Cortile casa di Marco. I due uomini entrano e avvertono gli altri della presenza dei due sospetti fuori della casa. I presenti si riuniscono per discutere. Pietro dice che bisogna attendere, secondo quanto loro detto da Gesù. Poi decide di eleggere un altro « testimone », che prenda il posto di Giuda Iscariota, di cui viene ricordata la fine. Viene eletto a sorte Mattia. Un uomo annuncia che i due sospetti si stanno allontanando.

16) Piazza casa di Marco. E' la mattina del giorno dopo. Si festeggia la Pentecoste. La piazzetta è gremita di pellegrini. Arriva un corteo di Ebrei che recano un'offerta al Tempio, recitando una preghiera. Tra la folla due maghi, il primo con dell'olio, il secondo spargendo per terra alcune bacchette, predicano il futuro (« Nel tuo destino, qui, io vedo un grande avvenimento che un giorno non lontano cambierà totalmente, migliorandolo, l'intero corso della tua esistenza. Che genere di avvenimento non è possibile prevedere. Ti posso solo dire che non sarà né l'oro, né la ricchezza a fare di te un essere felice ». « Nella tua vita io vedo un lungo viaggio. Tu traverserai il deserto... Questo è scritto »). All'improvviso si ode un rumore, come di tuono, mentre il cielo si oscura.

17) Gli apostoli, nel silenzio più completo, escono dalla casa e si rivolgono ai pellegrini: « Il Signore ha visitato la nostra casa ». In mezzo alla folla incuriosita, Pietro comincia a parlare, annunciando la resurrezione di Gesù, secondo le profezie, e la visita dello Spirito su di loro, testimoni della resurrezione. Invita quindi tutti a battezzarsi.

18) Strade di Gerusalemme. Pietro e gli Apostoli guidano la folla. Il corteo attira altra folla, che fa ala, dapprima curiosa, poi ostile. Sugli apostoli piovono sassi dalle terrazze.

19) Porta di Gerusalemme. Strada che conduce al fiume Cedron. Il corteo, che va ingrossandosi sempre di più, avanza lungo le mura. Molte voci si sovrastano; alcune voci emergono dal clamore.

20) Riva del Cedron. Vento. Gli apostoli entrano nell'acqua fino alle ginocchia seguiti dai fedeli che vengono battezzati (« Venite a bagnarvi nell'acqua. Il battesimo significa morire e risorgere »). Anche Pietro battezza. Molte donne sono rimaste sulla riva, e guardano. Dagli apostoli si alza una preghiera.

21) Torre Antonia. Notte. Il magistrato e il greco si affacciano sulla città immersa nelle tenebre, preceduti da due soldati con le fiaccole. Magistrato: « C'è stata grande agitazione oggi in città. Poi si è spenta all'improvviso, così come era cominciata... ». Greco: « Non è la prima e non sarà l'ultima volta. Già l'ho detto: questa è l'unica città al mondo che una vana disputa sulla natura della divinità può sconvolgere da un momento all'altro. Oggi è una setta, domani un'altra... ». Magistrato: « Tutta la guarnigione è in stato d'allarme. Credi che dovrà intervenire? ». Greco: « No. Coloro che hanno provocato i tumulti sono i seguaci di quel Gesù di cui ti parlavo ieri. Le nostre spie ci riferiscono che non è partito da loro nessun grido contro le autorità romane. Anzi, pare dicessero: amate i vostri nemici, e pregate per coloro che vi perseguitano... Credo che le autorità romane non possano pretendere di più da un popolo vinto...». Magistrato: « Non saranno certo costoro a cambiare il mondo».



22) Porta esterna del Tempio. Giorno. Uno storpio si trascina sino alla porta Bella e siede, chiedendo la carità. Pietro e Giovanni, che si recano al Tempio, sentono l'invocazione dello storpio e gli si avvicinano. « Guardaci! », dice Pietro. Lo fissa intensamente, le vene del collo e della fronte gli si gonfiano, poi aggiunge: « Non abbiamo né argento né oro; ti diamo quello che abbiamo; nel nome di Gesù Nazareno cammina ». Lo storpio si alza, salta e grida fra la meraviglia di tutti; corre verso il Tempio, dove entrano anche Pietro e Giovanni.

23) Portico e cortile dei Gentili. Lo storpio entra seguito dalla folla; indica Pietro e Giovanni, si dirige verso di loro e li abbraccia. Alcuni interrogano Pietro, che risponde ammonendo i presenti con fermezza e invitandoli a convertirsi. Il discorso di Pietro viene bruscamente interrotto dal sopraggiungere delle guardie. Pietro e Giovanni vengono arrestati e trascinati via, mentre la folla viene dispersa.

24) Il sommo sacerdote Caifa giunge alle prigioni e si fa condurre nella cella di Pietro e Giovanni.

25) La cella in cui sono rinchiusi Pietro e Giovanni. Entra Caifa, che riconosce Giovanni, poi anche Pietro. Caifa e Pietro hanno un dialogo (« Siete stati imprigionati perché avete provocato disordini anche nel sacro recinto del Tempio ». « Abbiamo soltanto guarito un uomo ». « Con quale potere... e in nome di chi l'avete fatto? ». « In nome di Gesù Nazareno: l'unico nome nella terra in virtù del quale gli uomini saranno salvati ») che viene bruscamente interrotto da Giovanni (« Tu pensi davvero, Caifa, che sia più giusto, davanti a Dio, ascoltare te piuttosto che Iddio stesso? »). A questa replica, Caifa lascia bruscamente la cella.

26) Sala del Sinedrio. Giorno. Caifa cammina su e giù. Il vecchio Anna lo ascolta, seduto. Caifa racconta quanto avvenuto nel Tempio e in cella, e non nasconde la sua preoccupazione. Che l'uomo di cui parla Pietro sia davvero il Messia annunciato dalle Scritture? Il vecchio Anna consiglia una politica di prudenza (« Ordina che siano ammoniti a non venire più nel Tempio a predicare le loro dottrine... Poi lasciali liberi... Temo che punire con durezza sarebbe poco saggio; almeno per il momento... »).

27) Cortile casa Marco. Giorno. Le donne sono intente ai lavori domestici. Alcune impastano e poi mettono il pane a cuocere nel forno. Arriva Giacomo e annuncia che il Sinedrio ha lasciato liberi Pietro e Giovanni. Arrivano quindi Pietro e Giovanni. Gli apostoli vanno loro incontro e li abbracciano commossi. Le donne intanto preparano da mangiare. Due di loro prendono il pane dal forno e lo portano in casa, mentre un'altra porta dei datteri. Agli Apostoli, che attendono seduti accanto alla soglia, vengono portati un orcio e due bacili. Si alzano, si levano i sandali e si lavano mani e piedi, aiutati da una donna. Poi tutti insieme entrano in casa.

28) Sala casa Marco. Gli apostoli si siedono attorno alla tavola. Parlano del loro timore all'arresto di Pietro e Giovanni. « Mi sembrava — dice Simone lo Zelota — di essere ritornato alla settimana prima di Pasqua quando arrestarono Gesù. La stessa angoscia, lo stesso smarrimento. Ricordate? ». « E poi — aggiunge Mattia — noi rispettiamo la legge, paghiamo i tributi, andiamo al Tempio, nessuno ci può accusare di infedeltà alla legge »; e Andrea: « Noi non sappiamo che cosa domani ci comanderà il Maestro, siamo certi però che, come Lui ha detto, nessuno ci impedirà di essere suoi testimoni in Gerusalemme, in Galilea, in Samaria, fino all'estremità della terra »; e Giovanni: « Io ricordo ciò che Gesù ha detto... e lo ricordano tutti quelli che lo hanno sentito: "Se il mondo vi odia, sappiate che prima di voi ha odiato me. Se voi foste del mondo, il mondo vi ammirerebbe, invece voi non siete del mondo, perché io vi ho scelti. Non c'è servo che sia più grande del suo padrone; e se hanno perseguitato me, perseguiteranno anche voi... Verrà il giorno in cui vi scacceranno dalle Sinagoghe e chi vi ucciderà crederà di rendere gloria a Dio". Quando il Maestro diceva queste parole il significato ci sembrava oscuro, ma adesso sappiamo ciò che voleva dire. Voleva avvertirci, affinché non ci scandalizzassimo... ». Quindi prende la parola Pietro: « Quando ci riuniamo insieme, come adesso, mi tornano alla mente le sere trascorse con il Maestro per le strade della Galilea e della Samaria... e dopo la resurrezione, quando veniva nelle nostre case e spezzava il pane con noi per confortarci nella fede ». E Tommaso: « Io testimonio che anche questa sera il Maestro risorto è qui con noi. Egli ha detto: "Quando due di voi si riuniranno nel mio nome, io sarò con loro" ». Pietro: « Tommaso ha ragione... Facciamo allora come faceva lui. Egli prese del pane, lo benedisse, poi lo spezzò dicendo: "Prendete e mangiate, questo è il mio corpo dato per voi. Fate questo in memoria di me". Poi, ricordate tutti come fece... Egli prese il calice colmo di vino, lo benedisse,

dicendo: "Questo è il mio sangue della nuova alleanza versato in remissione dei peccati". Bevete tutti ». Tutti, a turno, da destra a sinistra, si passano il calice, e bevono un sorso di vino mangiando un pezzetto di pane. Alla fine, recitano insieme una preghiera.

## II puntata

29) Cortile casa Marco. Giorno. Si apre la porta. Entra un uomo seguito da una donna con in braccio un bambino. La donna si ferma a salutare Maria, madre di Marco. Alcuni uomini parlano fra loro, mentre altri lavorano. Uno di loro va ad abbracciare Pietro, che lo accoglie con gioia.

30) Cortile casa Marco. Arrivano degli offerenti che vanno a consegnare i loro doni a Stefano. Egli registra su tavolette quanto riceve: attende che un uomo finisca di preparare l'argilla dentro una forma di legno; poi prende la forma e la segna sui lati con una spatola; quindi scrive sulla tavoletta (in caratteri arabi) e la consegna a un uomo che la mette a cuocere; quelle già cotte vengono tolte dal forno e accostate insieme.

31) Cortile casa Marco. Un gruppo di uomini, seduti in circolo, parlano di Anania, morto — ripetono — « come colpito dalla folgore », dopo che aveva portato alla comunità il ricavato della vendita del suo campo, trattenendo però per sé, senza dirlo, la metà del ricavato.

32) Cortile casa Marco. Entra Nicodemo e si avvicina a Pietro, che sta parlando con Barnaba. Gli porge due sacchetti di denaro, frutto della vendita del suo podere. Pietro lo ringrazia di cuore.

33) Cortile casa Marco. Entra una folla di nuovi arrivati, con i lori averi. Tommaso, però, è preoccupato: le offerte, nonostante tutto, non bastano per la vita della sempre più ampia comunità. Alcuni decidono di partire per vendere i loro beni e dividerli con gli altri.

34) Tempio: portico e cortile dei Gentili. C'è grande animazione. Pietro vi entra seguito dai discepoli e, messosi a sedere, ammaestra quelli che lo ascoltano, insegnando loro il « Padre nostro ». Anche Giovanni seduto nel Tempio parla ai discepoli (episodio della samaritana: « Chiunque beve di questa acqua avrà sete di nuovo, ma chi berrà l'acqua che io gli darò non avrà più sete per l'eternità »). Poco lontano, anche Stefano ripropone l'insegnamento di Gesù (« ... Gesù diceva queste cose proprio qui, nel Tempio; ma nessuno l'arrestò perché non era ancora venuta l'ora sua... »). All'improvviso, però, guidate da un levita, irrompono le guardie nel Tempio. Due soldati vanno ad arrestare Pietro. Altri arrestano Giovanni. Pietro, prigioniero, attraversa la corte dei Gentili.

35) Interno Sinedrio. Parecchi sinedriti sono in attesa. Giungono finalmente Caifa ed Anna. Caifa manda un Levita a chiamare il rabbi Gamaliele. Quindi siede sul trono, ai cui lati sono appese due fiaccole.

36) Cortile dei sacrifici del Tempio. Il Levita esce da una porticina e guarda giù nel cortile dove si sta preparando un sacrificio. Scende le scale, si avvicina a Gamaliele e lo avverte che Caifa lo attende. Intanto i sacerdoti lavano una pecora, poi si avviano in corteo verso l'ara del sacrificio. Gamaliele impone le mani alla pecora. I sacerdoti sgozzano la pecora; uno raccoglie il sangue in una ciotola. Si forma un corteo che porta il sangue e la pecora. Dopo essersi ritirati, i sacerdoti riappaiono con la ciotola del sangue e dicono: « Signore Dio nostro e Dio dei nostri padri, Tu conosci le nostre colpe e le nostre infedeltà, accetta questo sacrificio, gradiscilo come odore soave per la tua lode e per cancellare i peccati di tutto il tuo popolo che hai chiamato alla salvezza». Un sacerdote versa il sangue, che va ad alimentare un fuoco al centro dell'ara. Gamaliele si allontana con il Levita, mentre i sacerdoti restano in preghiera sull'ara.

37) Sala del Sinedrio. Pietro e Giovanni sono al cospetto del Sinedrio al completo, presieduto da Caifa. Caifa interroga Pietro, che si ostina a ripetere di aver agito per testimoniare che Gesù è il Messia annunciato dai Profeti. I due prigionieri vengono allontanati in attesa del giudizio. Prende la parola Gamaliele che dice, fra l'altro: « Se la loro è un'opera degli uomini, siatene certi, sarà distrutta; ma se invece è ispirata da Dio, non riuscirete certamente ad annientarla. Nessuno può mai mettersi in lotta contro Dio ». Si alza allora il Sommo Sacerdote e, approvando le parole di moderazione di Gamaliele, decide di liberare i prigionieri, ma dopo adeguata punizione.



38) Cortile casa Marco. Giunge Filippo e si presenta a Marco; gli dice di venire dalla Galilea, di essere circonciso e osservante della legge. Marco lo accoglie nella comunità ma lo avverte dei pericoli che corre.

39) Portico di Salomone. Filippo, Andrea, Tommaso e Stefano attendono che Pietro e Giovanni siano liberati. Finalmente arrivano Pietro e Giovanni condotti fuori dalle guardie.

40) Muro antistante la casa di Marco. Pietro, Giovanni e gli altri, circondati da alcuni discepoli, tornano dalla flagellazione. Sono zoppicanti, hanno le spalle piagate, le vesti in mano. Bussano alla porta della casa di Marco, che si apre.

41) Cortile casa di Marco. Pietro e gli altri vedono il cortile gremito e un gruppetto di persone (ellenisti) che stanno discutendo vivacemente. Un paio di apostoli cercano di pacificarli. Entra Pietro con i suoi compagni. Tutti si fanno incontro all'apostolo. Ha inizio una discussione: a causa dell'ampliarsi della comunità, troppi fratelli bisognosi vengono dimenticati, in particolare i non ebrei. Vengono perciò eletti sette diaconi, di lingua greca (Pietro insiste su questo punto), che dovranno raccogliere e distribuire le offerte per i fratelli bisognosi: Filippo, Stefano, Procoro, Nicanore, Timone, Parmena e Nicola.

42) Strada antistante la casa di Marco. Dal portone della casa di Marco si affaccia Stefano. Poi avanza sulla strada deserta carico di provviste, seguito da un paio di donne e due uomini altrettanto carichi. Stefano bussa a una porta. Appare guardinga sulla soglia una donna, che rifiuta l'offerta di Stefano perché è sabato. Si apre anche la porta di fronte. Ne esce un rabbino, seguito via via da altri uomini, tutti molto scandalizzati. Alle loro invettive (« Non sai che la legge vieta qualsiasi lavoro il sabato? ») Stefano replica: « La vita di un uomo vale di più del sabato », ed entra nella casa della donna.

42 bis) Sera. Stefano esce dalla casa della donna, ma viene catturato dalle guardie del Tempio, lì vicino appostate, e trascinato via.

43) Interno Sinedrio. Stefano è davanti al Sinedrio per essere giudicato. Caifa lo interroga. Stefano si fa avanti contrattaccando (cita le parole di Gesù: « E' il sabato che è stato fatto per l'uomo, non l'uomo per il sabato »). Fra gli altri, insorge Saulo (« Lui che parla greco sobilla contro il Tempio gli ebrei di origine greca »). Caifa invita Stefano a rispondere. Questi non recede (« L'Altissimo non abita nei templi costruiti dall'uomo »). Caifa ammonisce Stefano (« Attento, Stefano. Tu confermi le accuse. E' contro il Tempio che tu parli, contro l'autorità di chi lo custodisce. Mai, mai nessuno aveva osato tanto »). Ma Stefano non desiste dalle sue accuse (« Testardi, incirconcisi di cuore e di orecchie, voi resistete allo Spirito Santo »). Il Sinedrio, allora, decide di condannarlo alla lapidazione.

44) Stefano, tra i Giudei e Saulo, avanza salendo su una collinetta. Giunti alla cima lo svestono completamente, gli legano le mani dietro la schiena e lo fanno inginocchiare davanti a Saulo che gli impone le mani. Stefano viene spinto giù dalla collinetta e lapidato dalla folla.

45) Tramonto. Il corpo di Stefano penzola da un albero secco. (Nella colonna sonora si sente la voce femminile dei titoli di testa che canta - Sonali Senroy).

46) Casa Marco. Notte. Pietro, Giovanni, Filippo, Procoro e altri giudei ellenisti, con donne e bambini, sono raccolti nel cortile della casa di Marco. Sono sgomenti per quanto è accaduto e per quanto potrebbe accadere anche a loro. C'è incertezza sul da farsi. Giovanni e Pietro invitano i diaconi a lasciare Gerusalemme, per sicurezza. Interviene Filippo (« Noi dobbiamo partire. Rimanendo qui finiremo nelle prigioni del Sinedrio. E chi ha più bisogno in questo momento sono i nostri fratelli che stanno per lasciare Gerusalemme e non sanno dove andare. Noi andiamo con loro »). Si avvia sbrigativo; Procoro e Nicola lo seguono.

47) Il sole che sorge. Gerusalemme vista da una collina. Dalla porta della città esce un gruppo di ellenisti, tra il via vai della folla. Esce anche Filippo.

48) Strada nel deserto. Filippo incrocia il carro di un eunuco, scortato da due servitori negri. L'eunuco sta leggendo un rotolo e non lo nota. Filippo lascia passare il carro, poi ci ripensa e lo rincorre (fuori campo, la voce di Sonali Senroy che canta). Filippo interroga l'eunuco su quello che sta leggendo, e gli offre di spiegarglielo. L'eunuco, dopo un momento di sorpresa, accetta e lo fa salire. L'eunuco è ministro della regina d'Etiopia: che cosa cerca allora nelle scritture? « La verità. Io credo nella parola dei profeti — dice — ma non tutto mi è chiaro: le loro parole mi giungono talvolta confuse, come da lontano ». « Se tu cerchi la verità — gli risponde Filippo —, non temere, la verità ti verrà incontro ». Quindi gli parla di Gesù e gli fa meglio intendere un passo

oscuro di Isaia alla luce di questa rivelazione. L'eunuco, allora, chiede di essere battezzato. Il carro si ferma vicino a uno specchio d'acqua; l'eunuco, grassissimo, ne scende a fatica, si toglie i gioielli, si sfascia la testa. Entrati nell'acqua, l'eunuco riceve il battesimo da Filippo.

49) Sala del Sinedrio. Saulo è intento a convincere Caifa perché lo autorizzi a inseguire i cristiani fuggiaschi, in particolare a Damasco, dove pensa che possano meglio nascondersi. Caifa teme il rigorismo di Saulo, specie pensando alla moderazione suggerita da Gamaliele. Saulo replica: « Il nostro popolo ha un destino particolare, unico sulla terra. E' il popolo eletto, il popolo della promessa. Quando verrà il Messia — ecco la promessa — Israele regnerà sulla terra. In questa attesa noi viviamo. A questo serve la legge che ci siamo dati. Santissima legge e perciò legge inviolabile. Ecco perché noi dobbiamo essere spietati ». Saulo ottiene l'autorizzazione di Caifa, nonché una lettera perché gli anziani di Damasco gli diano pieni poteri.

50) Campagna verso Damasco. Giorno. Saulo è in marcia con un gruppetto di Giudei e una scorta di soldati. Tramonto. Nei pressi di una pozza d'acqua tutti si fermano a bere; Saulo invece avanza come rapito; improvvisamente, una luce bianca lo avvolge. Saulo cade a terra come fulminato (« Saulo, Saulo, perché mi perseguiti? ». « Chi sei? ». « Io sono quel Gesù che tu perseguiti »). Giorno. Il gruppo è ora nuovamente in cammino, ma Saulo avanza sostenuto da due persone perché cieco.

51) Porta di Damasco. Il gruppo di Saulo giunge in vista delle mura della città.

52) Cortile casa di Anania. Due bambini battono col martello; un altro lavora al mantice, alimentando la fornace. Una figlia di Anania lavora. Improvvisamente, Anania sospende il lavoro e rimane come impietrito; poi si alza, depone il martello con cui stava lavorando un metallo e dice alla figlia di porgergli dell'acqua. La figlia porta acqua e cenere e Anania si lava le mani e si bagna la testa e il volto. Dice alla figlia: « Vado in cerca di un uomo che è venuto da Gerusalemme per incatenarci (...) Quest'uomo ormai non può più farci niente, e poi egli soffrirà molto a causa del Signore ». Quindi esce.

53) Cortile casa di Giuda. Anania si fa avanti. Una ragazza lo riconosce. Anania le chiede dove sia Saulo. La ragazza gli indica un uomo seduto a terra, immobile, contro un muro. Non ha più il capo circondato dal laccio di sinedrita. Anania gli si avvicina, lo aiuta ad alzarsi e lo conduce al pozzo: prende dell'acqua e gliela versa sul capo, battezzandolo. Saulo si passa le mani sugli occhi bagnati d'acqua e li apre (f.c., la voce di Sonali Senroy, che canta). Ci vede, e abbraccia Anania.

## III puntata

54) Saulo accompagnato da un giudeo si avvia verso la sinagoga di Damasco. Dall'interno proviene il canto del Salmo 110. Prima di entrare, Saulo si cinge la fronte e si toglie i calzari.

55) Saulo entra nella sinagoga e prende posto al centro. Annuncia di essere venuto non più per perseguitare i cristiani ma per testimoniare, anche lui, la parola del Signore. I presenti si guardano sbigottiti e scandalizzati. Saulo è spinto contro la porta e viene scacciato dalla sinagoga. Interviene un ebreo: « Sconsiderati, perché lo scacciate? Arrestarlo bisogna e mandarlo incatenato a Gerusalemme, al Sinedrio che lui ha tradito ». La porta si apre e alcuni giudei escono per catturarlo. Ma Saulo sembra essersi dileguato.

56) Saulo è seduto con Anania. Bussano alla porta. Entra un uomo agitatissimo; informa Saulo che lo stanno ricercando. Saulo vuole restare. Allora interviene Anania e lo convince a fuggire (« Oggi tu devi salvare la tua vita perché domani tu possa condurre alla salvezza molti altri »). Saulo si convince e si allontana con l'uomo che è venuto ad annunciargli il pericolo.

57) Mura interne di Damasco. Notte. Saulo e il suo accompagnatore camminano velocemente a ridosso delle mura. Guardinghi avanzano, e quando le guardie si sono allontanate dagli spalti quattro uomini fanno loro cenno di salire. Dai merli dello spalto viene calata lentamente una cesta con dentro Paolo.

58) Arrivato a terra Saulo fa un cenno di saluto e si allontana. Gli uomini sugli spalti ritirano la cesta e si allontanano.

59) La luna piena. Casa di Marco. Mentre gli altri dormono, Pietro Giacomo e Giovanni discorrono. Giovanni: « Son passati già tre anni da quando il Maestro



ci ha lasciati. Quanta pazzia è ancora nel mondo... A Roma, l'imperatore Caligola vuole che noi ebrei lo adoriamo come un dio. Per tutta la Palestina sono scoppiate rivolte. Dicono che Caligola, l'empio, voglia una propria statua nel tempio di Gerusalemme... ». Giacomo: « E noi siamo in pace. Per quanto tempo ancora non so. Ma adesso la chiesa è in pace: in Giudea, Galilea, Samaria si edifica e si cammina nel timore del Signore ». A questo punto Pietro prende la parola, trasognato ed eccitato insieme: « Io parto... ». « Per dove? » gli chiede Giovanni. « Verso Giaffa credo... Da molto tempo non visitiamo i fratelli di Lydda ». « A Lydda tutto è tranquillo — osserva Giovanni —. Perché vuoi andare? La nostra presenza è utile qui. Restiamo ». « No, Giovanni. Devo andare. Sento che devo andare. Adesso ». Pietro si alza, prende la bisaccia, apre il portone ed esce. La luna piena in cielo.

60) Giorno. Pietro percorre una strada di Giaffa. Bussa a varie porte in cerca di Simone il tintore. Finalmente lo trova. Simone accoglie Pietro e lo conduce fino alle vasche per tingere.

61) Nel cortile le donne lavorano agli arcolai. Pietro lavora vicino alla vasca con Simone e altri. Bussano alla porta: entra un soldato seguito da due schiavi e chiede di Pietro. Pietro va incontro al soldato, che dice di venire da Cesarea, inviato dal centurione Cornelio, che vuole vederlo. Pietro accetta l'invito e si avvia verso il pozzo.

62) Pietro cala la giara nel pozzo, ne attinge acqua e si lava le mani. Simone gli obietta che Cornelio è un pagano. Pietro: « Da quando sono nato ho sempre rispettato la legge di Mosè. Non sono mai entrato nella casa di un pagano, nè ho mai spezzato il pane con uno di loro. Ma adesso devo andare... Sì, sono spaventato anch'io... ma so anche che il Signore vuole che io vada da Cornelio ».

63) Casa di Cornelio. Cornelio, con la parentela, accoglie Pietro prostrandosi. Pietro lo fa rialzare. Poi, invitato da Cornelio, si siede. Si fanno avanti la moglie e il figlio di Cornelio. Cornelio gli dice che un angelo gli ha comandato di mandarlo a chiamare. Allora Pietro gli parla di Gesù, della sua morte e resurrezione, e del compito dato agli apostoli. Cornelio e tutti i presenti sono rasserenati da queste parole. Pietro allora li invita a battezzarsi. Tutti avanzano verso la piscina.

64) Pietro, inquadrato in primo piano, è in cammino verso Gerusalemme.

65) Porta di Gerusalemme. Tramonto. Vi è una certa animazione. Pietro entra in città.

66) Casa Marco. Notte. Pietro abbraccia gli apostoli e insieme vanno a sedersi su un gradino. Pietro si lava mani e piedi e racconta quanto gli è successo: « Stavo pregando nella città di Giaffa quando d'un tratto ho avuto una visione: ho visto dinanzi a me una grande tovaglia che calava dal cielo legata ai quattro capi. Su questa grande tela vi era ogni sorta di animali: tutti gli animali che la legge ci proibisce di mangiare. Una voce mi disse: "Uccidi e mangia". Io risposi: "Signore, non posso: non ho mai mangiato nulla di profano e di immondo, non posso". Allora la voce che mi aveva parlato disse: "Non chiamare più impuro ciò che Dio ha purificato e non lo respingere". Questo si è ripetuto tre volte. E poi ad un tratto la tela si sollevò verso il cielo ». Quindi racconta di Cornelio, e conclude « che Dio non ha preferenze per nessuno. Gli è caro chi lo teme e chi osserva la sua giustizia di qualunque nazione egli sia. Sono tutti uguali davanti a lui, ebrei e pagani ». Giovanni, a queste parole, si preoccupa dello scandalo. Ma si alza un vecchio che accoglie l'invito di Pietro: « Quando tornerò a casa insegnerò ai miei figli di entrare nel nome di Gesù nelle case dei pagani, perché siamo tutti figli dello stesso padre ».

67) Porta di Gerusalemme. Tramonto. Saulo e Barnaba si affrettano ad entrare. La porta viene chiusa e due ritardatari rimangono fuori.

68) Cortile casa Marco. Notte. Bussano: sono Barnaba e Saulo. Pietro accoglie calorosamente Saulo, che non vedeva da tre anni. Saulo ha trascorso questi tre anni nel deserto, a pregare. Barnaba dice che Saulo è stato respinto da molti discepoli increduli della sua conversione, ma Pietro ribatte che con loro egli si trova in mezzo ai suoi fratelli. Quindi, gli fa dare una veste nuova. Poi invita Saulo a lasciare presto Gerusalemme per andare a predicare in Siria e in Cilicia, tra i fratelli che un tempo perseguitava.

69) Una piazza antistante il palazzo di Erode Agrippa. Gente affamata siede inerte per terra. Passa un carro carico di farina, scortato dai soldati. La folla fa ressa attorno al carro, mentre i soldati cercano di respingerla. Il carro finalmente entra nel palazzo. La folla, allora, comincia a tirare sassi contro la porta. La porta si riapre e ne escono soldati che respingono la folla, e poi la

cavalleria che la carica ripetutamente. Qualche morto rimane sul campo. Alcuni fuggono per una scaletta lungo le mura, ma i soldati li inseguono e li uccidono. I soldati poi tornano indietro: la piazza è adesso deserta, cosparsa di cadaveri. Accostati ai muri, uomini e donne accucciati in atteggiamento di cordoglio e di paura, tra i cadaveri. Giacomo si china per chiudere gli occhi a un morto. Giacomo: « Che Dio abbia pietà del nostro popolo. Hanno ricoperto il loro volto di vergogna. Voi potenti, voi che governate questa città, che cosa avete fato? Pulitevi le mani, peccatori. Purificate i vostri cuori. Siete pieni di brame e non arrivate a possedere nulla: per questo ammazzate. Siete pieni di invidia e non riuscite ad appagarvi: per questo fate le guerre. Vi dichiarate saggi e intelligenti? Allora dimostrate di esserlo! Ma soltanto con le opere compiute con la dolcezza, che è propria della sapienza. Ma la vostra non è la sapienza che viene dall'alto, è sapienza terrena, carnale, diabolica! La sapienza che viene dall'alto è innanzitutto pura. Ed è pacifica, indulgente, conciliante, è piena di misericordia, è il frutto della giustizia seminato nella pace. Pulitevi le mani, voi potenti, voi ricchi. Piangete per le calamità che cadranno sopra di voi. Le vostre ricchezze si sono putrefatte, le vostre vesti sono rose dalle tarme. Il vostro oro e il vostro argento si sono arrugginiti e la loro ruggine testimonierà contro di voi e divorerà le vostre carni come un fuoco... ». Giacomo viene bruscamente interrotto dal sopraggiungere delle guardie che lo arrestano.

70) Sala palazzo Erode. Erode e il suo ministro discutono sul da farsi. Erode: « Quell'uomo è suscitatore di disordini. E i Romani, per la benevolenza dei quali noi regnamo, amano l'ordine. Quell'uomo è un seguace di Gesù Nazareno. E il Sommo Sacerdote ha condannato come bestemmiatori i seguaci del galileo. Faremo qualcosa che piacerà agli uni e agli altri! Questa sarà saggezza politica. Ordina che sia decapitato! ». Una pausa, poi escono.

71) Porta piccola di Gerusalemme. Dalla porta appare Giacomo il Maggiore che avanza fra due guardie. La gente in sosta fuori della porta si alza e si avvicina incuriosita. Le guardie fanno inginocchiare Giacomo. Il boia alza la spada e l'abbatte sul collo.

72) Una strada di Gerusalemme. Pietro e Andrea raggiungono gli altri apostoli che si siedono muti e tristi per terra. Pietro comunica di essere stato liberato nella notte da un angelo: è un segno che devono andare via tutti da Gerusalemme. Giovanni: « Il Maestro ha detto: "Se il mondo vi odia, sappiate che ha odiato me prima di voi. Non c'è servo più grande del suo padrone. Perché se hanno perseguitato me, perseguiteranno anche voi", e te, Pietro, prima di tutti, tu sarai la prima vittima di Erode ». Pietro: « Certo, ma se noi andiamo via non è per timore ma perché il Signore ci manda ognuno per una strada diversa... ». Zaccaria: « Sì, certo, e quando saremo lontani da qui, e spezzeremo il pane con i nuovi fratelli, in quel pane saremo tutti una sola cosa. E in questa fede molti troveranno la loro salvezza ». Pietro: « Dobbiamo essere simili ai bambini appena nati, avidi di un latte spirituale e puro per crescere fino alla salvezza ». (...) Zaccaria: « Sì, andiamo, e che tutte le avversità che incontreremo siano benedette! Così la nostra fede, che è più preziosa dell'oro, sarà messa alla prova, così come l'oro è messo alla prova del fuoco prima di splendere ». Giovanni: « E adesso andiamo, andiamo, prima che sia troppo tardi ». Pietro: « Giovanni ha ragione. Lasciamo dunque la città Santa, il Tempio in cui abbiamo lodato il Dio dei nostri padri. Lasciamo le nostre case, i nostri figli. Non sappiamo se ritorneremo, ma si compia quello che ha detto Gesù: nel suo nome percorreremo la Galilea, la Samaria, andremo sino alla estremità della terra, fino a quando Egli tornerà e tutte le genti canteranno la gloria del Signore ».

73) Porta di Gerusalemme. Alba. Pietro e Giovanni, seguiti da Mattia, Andrea e Tommaso, escono dalla città.

74) Un uomo ara il suo campo. Sul ciglio della pista, Saulo. Si guarda intorno, come se aspettase qualcuno; poi scorge Barnaba accanto a un pozzo e gli va incontro. I due si allontanano insieme, mentre si vede di sfondo il pozzo in funzione. Saulo proviene da Tarso, da dove Barnaba lo ha chiamato. Saulo è preoccupato: egli ha predicato, ma pochi lo hanno creduto. Barnaba gli ricorda che Gesù ha detto: « Non vi crederanno, vi scacceranno dalle sinagoghe, sarete perseguitati... ».

75) Saulo e Barnaba salgono lungo un canion di terra rossa. Sostano sotto un albero. Saulo chiede dove siano diretti. Barnaba gli ricorda l'ordine dato da Dio ad Abramo, di abbandonare la sua casa e di andare là dove gli avrebbe indicato. « Adesso però cerchiamo di restare con i piedi a terra — aggiunge Barnaba —. Andiamo ad Antiochia. Lì resteremo a lungo ». Dopo un po' Saulo



interviene: « Antiochia è una città diversa da Gerusalemme. Vi è gente di
ogni razza, vi sono molti pagani. Quello che tu mi hai detto, che molti pagani
hanno accettato il battesimo di Gesù e vivono insieme agli ebrei che sono
nostri fratelli, questo mi fa lodare il Signore. "Io faccio grazia a chi voglio far
grazia e ho pietà di chi voglio avere pietà". Così ha detto Dio a Mosè ».

76) Saulo e Barnaba sono in cammino verso Antiochia di Siria. Si arrestano
all'apparire in lontananza della città. Tre uomini li attendono: Simeone, Lucio
e Manaem. Tutti insieme proseguono verso la città.

77) Antiochia. Quartiere dei vasai. Manaem presenta Tito a Saulo, quindi lo
invita insieme a Barnaba nella propria casa. Saulo si offre di lavorare come
vasaio, anche se è di mestiere tessitore; ma Manaem dice che non è necessa-
rio. Saulo tuttavia insiste: se predica è perché è stato comandato a farlo, e
quindi non deve essere dispensato dal lavoro. Manaem presenta a Saulo e
Barnaba la figlia, che è incinta. Quindi i tre entrano in casa, dopo aver salu-
tato gli altri.

78) Casa Manaem. Barnaba, preso un vaso, si avvicina a Saulo intento ad im-
pastare l'argilla con i piedi. Insieme commentano il fatto che ebrei e pagani
lavorano insieme, senza scandali per nessuno. Saulo: « Sta scritto nel profeta
Osea: "quello che non era il mio popolo lo chiamerò 'Mio popolo' e colei che
non mi era cara la chiamerò 'amata'. Così coloro ai quali era stato detto di
non appartenere al popolo di Dio, Egli li chiamerà 'Figli, figli del Dio vivente' " ».
A queste parole, interviene una donna :« Se mi spieghi quello che hai detto ti
capirò. Parli con parole di sapienza, oscure per me ». Allora Saulo pone in ter-
mini diversi lo stesso problema. Una donna dice che però anche ad Antiochia
qualcuno critica tale atteggiamento liberale. Conclude Barnaba: « Vedi anche
tu come è diversa la gente di Antiochia dalla gente di Gerusalemme. Qui un
pagano può lavorare con un ebreo se vuole. Nessuno pensa di impedirglielo.
Certo gli ebrei più legati alla tradizione non accettano tutto ciò. Di qui passano
tutte le carovane che viaggiano tra oriente e occidente e viceversa. C'è uno
scambio di notizie, una grande mescolanza di idee e di costumi. Questa me-
scolanza con i pagani mi rende dubbioso talvolta... perché ricorda la legge di
Mosè... Però Gesù ha anche detto: "chiunque, chiunque invocherà il mio nome
sarà salvo" ». Saulo continua a impastare l'argilla con i piedi.

79) Esterno forno. Notte. Alcune donne stanno sedute, immobili, silenziose. Stanno digiunando.

80) Interno forno. Notte. Saulo, Barnaba, Manaem, Simeone, Lucio, Tito e altri pagani pregano. Manaem invita Barnaba e Saulo a lasciarli, secondo le indicazioni dello Spirito Santo: andranno per il mondo a predicare. Tutti si alzano e impongono le mani su Saulo e Barnaba.

## IV puntata

81) Una pista. Due pastori pascolano le loro pecore. Paolo e Barnaba avanzano. Paolo stramazza a terra per la febbre. Barnaba lo soccorre dandogli da bere. Riprendono così il cammino verso la Psidia, al di là delle montagne

82) Paesaggio montuoso vicino ad Antiochia di Psidia. Paolo e Barnaba avanzano fino ad incontrare dei pastori. Uno dei pastori è ebreo (« Come sei arrivato fin lassù? », gli chiede Paolo: « Un ebreo errante era nostro padre », risponde il pastore). Il pastore li informa che ad Antiochia c'è una sinagoga. Barnaba ricorda i viaggi compiuti assieme a Paolo, in predicazione. « Siamo uomini di Dio », dice Paolo. Il pastore: « Il giusto indica la strada al suo compagno... il consiglio dell'empio la fa smarrire ». Paolo: « Il mio nome è Paolo. Questo è Barnaba, mio amico. Prima mi chiamavo Saulo, ora mi chiamo Paolo. Il mio nome è cambiato, come è cambiato il mio cuore ». Il pastore: « Il cuore conosce le proprie amarezze, e alla sua gioia non può prendere parte un estraneo ». Paolo: « Il tuo proverbio non è vero per me. Io viaggio perché ogni uomo della terra sia partecipe della mia gioia ». Poi si alzano, baciano la mano al pastore e si allontanano.

83) Esterno della Sinagoga di Antiochia di Psidia. Tre persone salgono lungo un sentiero e si fermano nei pressi della sinagoga. Paolo e Barnaba salgono lungo un costone pietroso. Incontrano i tre, che li accompagnano nella sinagoga.

Interno della sinagoga. Si odono delle voci che recitano il salmo 90. Sul fondo, dove si trova il rabbino, spicca la stella ebraica. Il rabbino, terminato il salmo, fa avanzare Paolo e Barnaba. Poi fa prendere il Thora e legge: « Il Signore

è guerriero. Il suo nome è l'Altissimo. I carri del Faraone e il suo esercito ha gettato nel mare; il fiore dei suoi scudieri ha sommerso nel mare dei giudei. Gli abissi li coprirono; e furono precipitati nelle voragini come pietra. La tua destra, Signore, è gloriosa e potente; la tua destra frantuma il nemico ». Quindi lo invita a parlare, mentre i fedeli ascoltano impassibili. Paolo porta la notizia della venuta del Messia, annunciato dalle scritture, nella persona di Gesù. L'uditorio non reagisce. Conclude il rabbino: « Il vostro annuncio ci confonde. Non sappiamo. Lasciateci pensare. Venite a parlarci, tornate nella sinagoga il prossimo sabato ».

84) Esterno sinagoga. Paolo e Barnaba escono, calzano di nuovo i sandali. Un uomo si fa avanti e si offre di ospitarli. Di mestiere fa il tessitore, come Paolo.

85) Casa del tessitore. Paolo e il tessitore lavorano insieme al telaio. Tessitore: « La sinagoga si è divisa in due gruppi. C'è chi crede a ciò che avete detto, ma c'è chi non crede al vostro annuncio. Molti sono turbati. Non è mai accaduto, a memoria d'uomo, che noi ebrei di questa città ci trovassimo divisi. Paolo, cerca di capirci. Noi siamo poveri, viviamo fra pagani idolatri, Gerusalemme è lontana, umiliata, oppressa. Da quando siamo nati ci sorregge una speranza: venga un giorno il liberatore del popolo di Israele, colui che lo farà grande sopra tutte le nazioni. Dov'è il Salvatore di cui tu ci parli? Dov'è per noi la potenza?». Paolo: «Tu credi alla resurrezione dei morti?» Tessitore: «Alla fine dei tempi ». Paolo: « Gesù è risorto oggi. Questa è la manifestazione della sua potenza. Ma tu mi chiedi: dov'è la sua potenza, per noi? Io ti dico che Cristo è risorto per primo: la sua resurrezione è la promessa della resurrezione di tutti noi. L'ultimo nemico è la morte. Così Egli riconsegnerà il regno al padre dopo aver distrutto ogni dominazione, ogni autorità, ogni potere ».

86) Interno Sinagoga. Paolo e Barnaba sono tornati dal rabbino. I fedeli ascoltano impassibili. Rabbino: « Paolo di Tarso, Barnaba... Abbiamo ascoltato il vostro annuncio con emozione profonda. Noi viviamo lontani da Gerusalemme, dal Tempio... E dobbiamo lottare duramente per conservare l'integrità, la purezza della nostra fede. Per questo abbiamo riflettuto a lungo prima di rispondervi. Abbiamo confrontato i libri antichi del nostro popolo con quanto voi avete detto... No, noi non possiamo credervi. E' stato scritto: 'maledetto sia colui che pende dal legno'. Come potrebbe esistere un Messia maledetto? ». Paolo: «Se tu avessi letto bene le scritture ti daresti da solo la risposta. Come coloro che a Gerusalemme hanno ucciso Gesù senza sapere che era già tutto scritto quello che stavano facendo... Leggete il salmo 21: non vi parla forse di un Messia umiliato? 'Uno stuolo di malfattori mi ha circondato. Mi hanno forato le mani e i piedi. Posso contare tutte le mie ossa. Essi mi guardano e mi osservano, spartiscono fra loro i miei vestiti, tirano a sorte la mia veste'. Questo è stato scritto più di 1000 anni fa; questo è avvenuto ieri dinnanzi al popolo di Gerusalemme ». Rabbino: « Sei tu, Paolo, che dici che questo è avvenuto. Ma ora dimmi se oggi il lupo abita con l'agnello... E' stato scritto che questo sarà il regno di Dio: 'Il lupo abiterà con l'agnello e il leopardo giacerà col capretto; il vitello, il leone e il bestiame staranno assieme, e un bambino li condurrà. La terra sarà piena della conoscenza del Signore come il fondo del mare è pieno delle acque che lo ricoprono'. Guardati intorno: vedi la giustizia e la pace che profetizza Isaia? Portami qui il lupo e l'agnello condotti da un bambino: allora io ti crederò ». Paolo: « Non dubitare, questo avverrà alla fine dei tempi quando il Signore tornerà. Ma adesso dovevamo portare a voi, a voi per primi, la parola di Dio; ma se la rifiutate che cosa dobbiamo fare? Rivolgerci agli altri, ai pagani, che non conoscono il vero Dio, lasciando voi? » Rabbino: « Tu vuoi far vacillare i tuoi fratelli ebrei nella loro fede. Questo è un giorno di discordia ». Paolo: « Il Signore ha detto a Israele: 'Ti ho destinato ad illuminare le genti, affinché tu porti la salvezza fino alle estremità della terra'. Noi annunceremo ai pagani la parola che voi rifiutate ». Rabbino: « Andatevene, adesso date scandalo. Andatevene! Andatevene! ». Paolo e Barnaba vengono scacciati via con violenza dal rabbino e dai fedeli della sinagoga.

87) Periferia di Antiochia di Psidia. Paolo e Barnaba stanno per riprendere il cammino quando il tessitore li ferma. Li consiglia di tornare indietro, verso la costa. Nell'interno si trovano solo selvaggi, pagani, idolatri, le sinagoghe diventano rare... Ma è proprio lì, dice Paolo, che dobbiamo andare. Paolo e Barnaba abbracciano il tessitore e si rimettono in cammino.

88) Esterno fortino romano e pozzo. Un soldato romano di guardia. Alcuni uomini siedono in gruppetti per terra; all'apparire di una carovana si alzano. La carovana è condotta da Zaccaria, che è mercante di professione. Due uomini lo informano che il pozzo è in mano dei soldati romani: l'intolleranza per lo straniero aumenta, dato che essi impediscono di attingere acqua. Eppure biso-



gna essere grati ai romani — dicono — perché almeno tengono lontani dai pozzi i briganti che infestano il paese. Questo è l'unico modo per combatterli... Quindi Zaccaria informa uno dei due uomini, che è battezzato e conosce Paolo, dei viaggi compiuti da Paolo assieme a Barnaba: Cipro, Panfilia, Antiochia di Psidia, Derbe. Paolo e Barnaba, dice Zaccaria, « sono andati lontano e ovunque hanno battezzato un gran numero di pagani. Ed è questo che mi confonde. Il popolo d'Israele ha cessato forse di essere l'unico popolo eletto da Dio? La terra promessa non è forse più quella che Dio diede ad Abramo? E' questo che mi domando e che voglio chiedere a Paolo ».

89) Antiochia di Siria. Quartiere dei vasai. Alcuni vasai impastano la creta. Un ragazzino annuncia il ritorno di Paolo e Barnaba. Tutti si fanno incontro ai due pellegrini; ci sono anche molte donne. Manaem, rivolto a Paolo, gli indica un bambino: « Quando siete partiti, questo bambino era ancora nel grembo di sua madre. Adesso ha tre anni. Lo abbiamo battezzato e circonciso ». Manaem fa poi osservare che altri fra i presenti, greci, siriani, frigi, sono battezzati ma non circoncisi. « Forse ho peccato di debolezza », dice. « No, gli risponde Paolo, non hai peccato. Perché in Cristo siete circoncisi, e non da mano d'uomo. Anzi, con il battesimo siete stati sepolti e siete risorti per la fede nella potenza di Dio, che ha resuscitato Cristo dai morti. E così voi, che eravate esclusi dalla cittadinanza e dalle promesse di Israele, ora siete figli di Abramo. Voi che eravate lontani siete stati avvicinati dal sangue di Gesù. E per Lui, sia gli uni che gli altri, quelli che erano lontani e quelli che erano vicini, sono ora figli del Padre in un medesimo spirito. In Gesù non vale nulla né l'essere ebreo né l'essere gentile: vale essere una nuova creatura ». Paolo e Barnaba entrano in casa.

90) Paolo siede alla mensa. Spezza il pane. Nella stanza accanto, sullo sfondo, alcune donne con dei bambini. Un uomo versa del vino da bere. Il calice passa di mano in mano. Sopraggiunge Zaccaria, interrompendo la cerimonia. Paolo lo invita a sedere con loro, ma Zaccaria dice di non poter accettare: al tavolo siedono dei battezzati non circoncisi, la violazione della legge di Mosé lo turba. « Chiedi a questa donna se vuol circoncidere suo figlio, gli risponde Paolo. Se tu glielo comandi lo farà. Ma so che lo ritiene inutile, perché ella sa che Gesù ha abbattuto il muro che divideva due popoli, noi e gli altri, i pagani, e di due popoli ne ha fatto uno solo. Se dici che deve imprimere un segno nella carne di suo figlio non potrà più capirti... ». Zaccaria, non convinto, propone allora di portare la questione davanti agli anziani, agli apostoli, a Gerusalemme. Paolo è d'accordo.

91) Bosco degli ulivi nei pressi di Gerusalemme. Tardo pomeriggio. Pietro e Giovanni montano una tenda, e nel montarla parlano fra di loro. Pietro è preoccupato perché Paolo e Barnaba, in arrivo da Antiochia, ancora non si vedono. Forse, dice Giovanni, temi che il Sinedrio scopra che ci riuniamo in questo luogo? Pietro: « Sono anni che viviamo perseguitati, e malgrado tutto la fede si è propagata in paesi sempre più lontani, in paesi dei quali ignoravamo l'esistenza vent'anni fa, quando il Signore era ancora con noi. Ora che ci ritroviamo tutti qui, per la prima volta con gli apostoli e gli anziani, per una questione così grave, saremo uniti come allora? Giovanni, saremo uniti? » Giovanni: « Pietro, anch'io mi sono rivolto la tua stessa domanda ». Pietro: « Io non ho timore. No, Giovanni. Ciò che mi preoccupa non è il timore che il Signore ci abbandoni nel dubbio. Temo solo l'inganno che può venirci dalla nostra carne. Un inganno che può confondere le menti». Giovanni: «Sì, Pietro, però il seme deve marcire affinché poi nasca il nuovo raccolto». Pietro: « Avremo la forza, la pazienza per essere il seme che accetta di marcire? Il Signore ha chiamato tutte le nazioni, malgrado i costumi, malgrado le lingue, le razze diverse, ad essere un solo popolo. Ma noi oggi siamo divisi! » Ora la tenda è alzata. Pietro e Giovanni siedono sulla stuoia che viene stesa per terra. Giovanni: « Ci riuniamo qui proprio per questo, per ritrovare l'unità ». Pietro: « No, no, Giovanni! No. Temo i falsi profeti. Temo coloro che hanno orecchie per intendere e che purtroppo non intendono. Il Signore parlerà per la bocca dei nostri fratelli. Il Signore non ci abbandonerà, ma ho paura che possa esservi qualcuno che non voglia ascoltarlo ». Giovanni: « Con Paolo e Barnaba verranno anche altri in gran numero dai paesi più lontani ». Pietro: « Dopo tanti e tanti anni rivedremo molti altri fratelli, che abbiamo lasciato in Galilea, in Giudea, quelli di Damasco, di Antiochia. E Filippo? Te lo ricordi Filippo? L'amico di Stefano? Era così giovane, Filippo... ». Giovanni: « Ma tu pensi che sarebbe stato meglio chiamare a discutere soltanto gli anziani, in un luogo chiuso? Sono questioni delicate... ». Pietro: « No. E' necessario, e anche giusto, che tutti i nostri fratelli che lo desiderano partecipino alle nostre discussioni. E non saranno certo i più umili quelli che grideranno allo scandalo ». Giovanni:

« Essi saranno turbati, perplessi... ». Pietro: « No, non lo credo. Noi siamo tutti uomini semplici e ciò di cui parleremo ci tocca tutti allo stesso modo. Parleremo della tradizione di Mosè e di ciò che, dopo di lui, Gesù ci ha insegnato. E ciò che noi diremo devono sentirlo tutti, perché Gesù ci ha amato tutti, così come siamo fatti, nell'umiltà della nostra condizione. Ciò che ci ha detto quando è venuto noi l'abbiamo capito tutti. Sono certo che tutti i nostri fratelli capiranno. Capiranno ». Pietro si alza seguito da Giovanni. Insieme si allontanano verso il fondo.

92) Porta di Gerusalemme. Tardo pomeriggio. Giovanni esce dalla città.

93) Bosco degli ulivi. Sera. Arriva gente. Pietro si dà da fare per sistemarli. Arriva anche Filippo, che appare piuttosto cambiato. Pietro gli corre incontro e l'abbraccia: « Gli anni non hanno segnato il tuo volto. Non sei cambiato. Da dove vieni? ». « Da Cesarea. Vi abito da qualche anno. Mi sono sposato, ho quattro figlie. Ma ho lasciato spesso la mia casa e sono andato in Galilea e in Samaria per annunciare la parola ». Pietro, quindi, lo presenta a Giovanni. Giovanni dice a Pietro di voler rientrare in città: « E' necessario mantenere il contatto con gli anziani... ». Pietro: « Giovanni, di' loro che li avvertirò quando sarà il momento, ma dovremo incontrarci con spirito di moderazione, senza paura, senza diffidenza. E speriamo che il seme dell'inganno non alligni mai fra di noi ». Giovanni va via. Pietro poggia le sue mani, con affetto, sulle spalle di Filippo.

94) Porta di Gerusalemme. Sera. Giovanni entra in città.

95) Bosco degli ulivi. Sera. Filippo e Pietro siedono sotto una tenda. Filippo: « Sono andato di città in città, di villaggio in villaggio. Quando c'era una sinagoga entravo nella sinagoga e parlavo ai fratelli ebrei, quando non c'era parlavo per la strada. Qualche volta assistito dallo Spirito, qualche volta no. Alle volte venivo cacciato, altre volte venivo ascoltato. E fra tutti erano i poveri e gli afflitti i più attenti. I servitori più dei padroni. Se avessi visto quali uomini ho incontrato... Tu non li avresti chiamati nemmeno pagani. A malapena avresti detto che erano uomini, venuti chissà da dove, nutriti di cibi immondi, ignari dell'esistenza dei cieli. Spesso ho temuto che non potessero capire quello che dicevo loro. Eppure essi capivano, ed io li conducevo verso l'acqua... ». Pietro: « Tu li battezzavi? ». Filippo: « Sì. La pioggia che cadeva su di loro era la stessa pioggia che cadeva su di me ». Pietro: « Hai ragione! ».

96) Bosco degli ulivi. Notte. Pietro veglia, ai piedi di un ulivo. Un abbaiare di cani annuncia l'arrivo di qualcuno. Pietro si alza, raggiunto da Giovanni. Dalle tenebre sbuca il gruppo degli invitati da Antiochia: Barnaba, Paolo, Tito e altri. Pietro abbraccia Paolo e poi tutti gli altri: sono passati dieci anni dall'ultima volta in cui Pietro e Paolo si erano visti. Paolo presenta Tito, il più giovane dei suoi discepoli. Pietro, quindi, invita tutti a mangiare qualcosa. Ma un gruppo di ebrei dice di voler rientrare a Gerusalemme. Paolo spiega che non vogliono mangiare con loro perché c'è Tito, non circonciso. Pietro invita tutti a pregare prima di mangiare.

97) Porta di Gerusalemme. Notte. I quattro giudei giungono alle mura, ma trovano la porta già chiusa. Vanno allora ad accucciarsi presso gli orci.

98) Bosco degli ulivi. Mattina. Tutti sono riuniti in circolo sotto un albero. L'assemblea sarà presieduta da Giacomo, fratello del Signore. Si alza Zaccaria e chiede che i partecipanti battezzati, ma non circoncisi, vengano circoncisi. Insorge Paolo, fremente: « No, se non lo chiederanno non devono essere circoncisi (...). Non dovete seguire alla lettera la legge che divide ma dovete invece giudicare secondo lo spirito che unisce nell'amore di Dio ». Prende la parola Giacomo, che ripropone il dilemma. Quindi si alza Zaccaria: dopo aver detto di essersi recato quella stessa mattina al Tempio, come facevano i suoi padri, aggiunge: « Tu dici che, richiedendo la cinconcisione dei fratelli, usiamo loro violenza. Ma la circoncisione non è una violenza! E' il segno del patto di alleanza con Dio, inciso nella carne del nostro popolo ». Paolo gli risponde: « Io ho questo segno benedetto nella mia carne. Io sono ebreo. Come voi, discendo dalla tribù di Beniamino. E come tutti voi credo nella promessa contenuta nelle scritture e onoro la tradizione di Abramo e Mosè. Ma oggi io vi dico: la promessa fatta da Dio ad Abramo era che sarebbe venuto il Messia. Ed affinché il nostro popolo attendesse con fedeltà il giorno della sua venuta ci fu data la legge, nella quale siamo stati rinchiusi, nella quale siamo stati protetti, come fossimo prigionieri... Questa legge per secoli ha guidato il nostro popolo nell'attesa del Messia. Ma adesso il Messia è venuto! E non nella osservanza della lettera della legge ma nella fede in Lui riceviamo la salvezza! Nella fede in Lui! Quanti siamo stati battezzati nel suo nome, siamo tutti rivestiti



di Cristo! Non vi è più né giudeo né greco, né schiavo né libero, né maschio né femmina, perché tutti siamo uomini solo in Cristo Gesù; siamo progenie di Abramo ». Giacomo propone di rinviare la decisione al giorno dopo.

99) Bosco degli ulivi. Notte. Paolo e Pietro, mentre gli altri dormono, discutono fra loro. Alle loro spalle si vede un cammello e un fuoco acceso. Pietro: « Hai parlato con molto ardore, Paolo. Non so però se tu abbia convinto tutti ». Paolo: « Perché non hai preso tu la parola? Tu che sei stato tanto vicino a Gesù? Che cosa temi? ». Pietro: « L'attaccamento dei nostri fratelli ebrei alla legge antica è sincero, profondo... ». Paolo: « Ma che cosa conta essere circoncisi o non esserlo, se Gesù è venuto a morire per tutti gli uomini? ». Pietro: « Quello che temevo da tanto tempo oggi si sta purtroppo verificando. La nostra comunità ancora così giovane rischia di spaccarsi in due. Hai temuto anche tu oggi che la divisione fra noi sia insanabile? ». Paolo: « Sì, e lo dico con dolore. Ho visitato molti popoli e ho visto la nequizia dei pagani, ma sono anche testimone della purezza della fede e della carità di chi ha creduto in Gesù. Sono pieni di virtù, ma non sono cresciuti nella tradizione di Mosè e per loro è impossibile accettare le regole e i costumi del nostro popolo. Questo, molti fratelli di Gerusalemme non lo hanno visto! Nelle città in cui sono stato nei paesi lontani l'annuncio della parola si inizia nelle comunità ebraiche, ma poi esce, le supera, si espande. E ben presto... non ci sono più da una parte gli ebrei chiusi nelle sinagoghe e dall'altra i gentili. Non c'è più che un popolo solo unito nell'amore, il popolo di Dio: i poveri, gli afflitti, i pacifici, gli affamati, tutti coloro che attendono il regno di Dio. Tutto questo tu me lo hai raccontato. Gesù lo annunciò nel sermone della montagna, quando eravate in Galilea ». Pietro si alza: « La Galilea, la dolcezza della Galilea... quell'oasi di dolcezza nel deserto della mia memoria. Quando Gesù era con noi ci parlava della sua infanzia e ci faceva capire la felicità di essere nati in una terra così umile, dove tutti ci conoscevamo... il suo messaggio di misericordia ci andava diritto al cuore... A me, ad Andrea, a Giacomo, a Giovanni... ». Paolo: « ...E poi veniste tutti a Gerusalemme ». Pietro guarda Paolo: « A Gerusalemme... A Gerusalemme Gesù provò la profonda amarezza della solitudine. Gli umili lo avrebbero seguito, non lo avrebbero certo abbandonato se l'orgoglio di alcuni sapienti non li avesse confusi. Ma una amarezza ancora più profonda la provò davanti ai dottori della legge. In Galilea era diverso che a Gerusalemme! Le sinagoghe erano le nostre scuole, non c'erano guardie a custodirle. E il senso vero della legge di Mosè era chiaro, semplice per tutti ». Paolo: « Tu non immagini quanto ho sofferto di non essere stato con voi, allora ». Pietro: « Lo so ». Paolo: « Non diceva Gesù che Suo Padre gli parlava direttamente? ». Pietro: « Sì ». Paolo: « A me Gesù ha parlato sulla via di Damasco. E in un attimo il rigore della legge e... l'orgoglio... mi sono caduti dal cuore ». Pietro: « E fu in quel momento che hai cominciato a vivere nell'amore. Gesù ci ha insegnato a vivere questo comandamento nella legge antica e l'ha messo in pratica. Ti ricordi del rabbi Gamaliele? ». Paolo: « E' stato il mio maestro ». Pietro: « Lo so. Un giorno un pagano andò da Illel, il maestro di Gamaliele, e, volendolo sfidare, gli disse: 'Se tu sei capace di spiegarmi tutta la legge mentre... io mi reggo su un piede così... (Pietro ride e si mette su una gamba sola) allora... io mi convertirò alla legge di Mosè'. E il rabbi Gamaliele gli rispose: 'Ama il tuo prossimo come Dio te lo ordina. Tutto il resto non è che commento'. Semplicemente! ». Paolo: « E' questo quello che Gesù ci ha mostrato. E' così che dobbiamo vivere ». Due uomini conversano tranquillamente seduti a terra: « Tutti stanno dormendo e loro sono ancora lì che parlano ». « Paolo, io l'ho conosciuto quando è venuto a Gerusalemme. Andavo ad ascoltarlo per la sua eloquenza ». « Lo conoscevo quando era un uomo del Tempio. E' cambiato molto! E' stata la mano del Signore ».

100) Monte degli ulivi. Mattino. Tutti sono riuniti come il giorno prima. Parla Pietro, che ricorda l'episodio del centurione Cornelio e si dichiara a favore della eguaglianza fra circoncisi e non circoncisi. Barnaba aggiunge che Dio si è manifestato con segni e prodigi tanto a ebrei che a pagani. Giacomo propone allora di scrivere ai fratelli convertiti che « è parso bene allo Spirito Santo e a noi di non imporre loro altro peso all'infuori di queste cose necessarie: non mangiare carne di animali sacrificati agli idoli e non fornicare ». Quindi invita chi è d'accordo a fare un passo avanti. Tutti si avvicinano lentamente agli apostoli fino a formare un denso gruppo intorno a loro. Giovanni annuncia che scriverà ai fratelli di Antiochia per informarli della decisione presa in comune.

101) Porto di Troade. Alcune barche sono all'ormeggio. Su un costone, Luca, Paolo e Sila. Luca: « La barca è pronta ». Paolo: « Sono sempre stato attratto dal mare ». Luca: « Hai attraversato tutta l'Asia Minore! ». Paolo: « Sì, è sta-

to un lungo viaggio: Antiochia, Tarso, Listra, Cesarea, Pergamo, Troia... Volevo visitare le comunità cristiane che avevo lasciato durante il mio primo viaggio. Il mio cuore è rimasto con loro... Il mare mi attira per un'altra ragione: abbraccia tutte le terre, come lo Spirito abbraccia tutte le cose del creato. (Paolo indica Sila) Il suo nome è Sila. Quando lasciammo Gerusalemme, dopo l'incontro con gli anziani e gli apostoli, egli mi fu dato come compagno perché testimoniasse ad Antiochia le decisioni prese dall'assemblea. Ora è venuto con me, prendendo il posto di Barnaba. Ti confesso che mi piace viaggiare, ma non solo. Perché continuo a soffrire di malori improvvisi... Ed anche perché ho bisogno di avere accanto una persona devota. E' un conforto per me ». Luca: « Al di là dello stretto c'è la Grecia, c'è Roma. E' un altro mondo. Tu non lo conosci. Nessuno di noi lo conosce. L'annuncio della parola di Gesù si è fino ad ora diffuso nella Palestina e nell'Asia Minore, sulla terra che avevano percorso anche i nostri padri. Le genti a cui abbiamo recato l'annuncio conoscevano già il Dio d'Israele. Nelle terre vi erano già le nostre sinagoghe, senza idoli di pietra. Al di là del mare, però, per noi c'è... c'è un mondo nuovo. Queste poche miglia di mare per noi sono grandi... sono grandi come il cielo... ». Paolo. « E' per questo che vado. Una notte mi è apparso un uomo, un macedone. Cercava aiuto. In quel momento ho capito che è Dio che ci chiama al di là di questo mare, perché in tutto il mondo sia annunciato il Vangelo ». Paolo sorride, e seguito dai due compagni scende per un sentiero e si avvia verso la barca. Paolo e Sila salgono. La barca parte.

## V puntata

102) Porto di Neapolis. Da una barca all'ormeggio scendono Paolo e Sila, seguiti da un marinaio. Paolo dice al marinaio di sentirsi preso « da una strana fretta, come una febbre... E' l'ansia di mettere piede in Europa... Finalmente! ». Il marinaio lo informa che da lì parte una strada, l'Egnazia, che porta sino a Roma.

103) A Paolo e Sila si avvicina un greco, scortato da alcuni soldati. Il greco, a sentire che sono ebrei, fruga nelle loro bisacce. Paolo chiede una spiegazione di quella violenza, e il greco lo informa allora dell'editto di Claudio, riguardante l'espulsione degli ebrei romani.

104) Paolo e Sila, lasciati andare, si addentrano fra le botteghe e si fermano presso il banco di un oste, che dà loro da bere. Quindi li informa del fatto che Filippi, che si trova oltre le colline, gode di privilegi particolari per essere il luogo in cui gli uccisori di Cesare sono stati sconfitti. « Ora so di che cosa stai parlando, replica Paolo. La grande battaglia... Antonio e Ottaviano da una parte, Bruto e Cassio dall'altra... Qui è cominciata la storia dei Cesari; la storia dell'uomo è cominciata altrove». L'oste non capisce. Poi indica ai due alcune donne ebree. Paolo si avvicina e chiede di parlare ai loro mariti. « Poiché vieni dall'oriente, non sei abituato a parlare a delle donne, vero? » gli risponde una donna. Paolo allora si decide a parlare a loro.

105) In quel momento si sentono le grida di una donna: « Apollo, Apollo: Dio della strada, mia perdizione! In quale casa mi hai sospinta? ». E' la pitonessa che, in un anfratto naturale, si lamenta e si dimena, mentre il suo padrone, tenendo in mano la pelle di un pitone, grida alla piccola folla che lo ascolta: « Macedoni, Greci, stranieri, ascoltate. Il serpente Pitone, smisurato e terribile, profetava ai piedi del Parnaso, e divorava uomini e animali. Era, la dea possente, proteggeva Pitone. Ma un oracolo predisse che il serpente sarebbe stato ucciso dal figlio di Leto. Poseidone accolse Leto gravida sull'isola vagante di Ortigia. E Leto generò Apollo e Artemide. Tre giorni dopo la nascita, Apollo uccise Pitone, bruciò il cadavere, sotterrò le ceneri sotto il tempio di Delfi ». « Ma dove siamo arrivati, Paolo? » chiede Sila. « Al cuore antico della Grecia... e del mondo pagano. Questo è ciò che resta degli dèi olimpici... ». Il padrone della pitonessa continua: « Fu per placare la collera del mostro ucciso che Apollo istituì i giochi pitici. Ma lo spirito del Pitone non è morto. Vive nel corpo di questa fanciulla, parla con la sua bocca, profetizza... Avanti, amici, domandate! La pitonessa risponderà, l'oracolo parlerà in lei. E vi costerà soltanto poche dracme ». Pitonessa: « L'albero affonda le sua radici nel sale. Le acque non si apriranno dove la vertigine dorme sul fuoco e dove il dolore ha vinto la morte ». « Che cosa vuol dire? » chiede il cliente. « Stupido! Che tua moglie ti è fedele! Dammi il denaro. Avanti! un altro », risponde il padrone. Pitonessa: « Apollo, Apollo, mia perdizione. In quale casa mi hai sospinta? ». Sila: « Che spettacolo indegno! A questo si è ridotta la Grecia. Non è che un



imbroglio, un trucco, per far soldi ». Paolo: « La ragazza non è che una povera creatura sfruttata. Tuttavia... tuttavia è vero che qualcuno parla in lei. Chi? Tu sai bene, Sila, la nostra lotta non è contro il sangue e la carne, ma contro i principati, contro le potenze, contro i signori del mondo tenebroso, contro gli spiriti del male nelle regioni celesti ». Ma ecco che la pitonessa alza il braccio accusatore verso Paolo e Sila: « No, no, tu! Io so chi siete. Voi siete i servi di Dio Altissimo, ecco chi siete! ». Paolo sembra voler ignorare il fatto, ma la donna li insegue: « Fermo, fermo! Io ti conosco, sei Paolo; eri Saulo, hai abbandonato il tuo popolo... tu hai ucciso, hai tradito... ». « Vattene! » dice Paolo. « Questi uomini sono i servi del Dio Altissimo e vogliono annunciare a voi la via della salvezza. Tu sei Saulo, hai abbandonato il tuo popolo, hai tradito! ». Paolo: « Nel nome di Gesù... nel nome di Gesù... nel nome di Gesù... ti dico... ». La pitonessa cade svenuta per terra. Paolo si ritrae profondamente turbato. Poi, mentre due uomini portano via la donna, Paolo e Sila si rimettono in cammino seguiti a distanza da una nobildonna, Lidia.

106) Porto di Neapolis. Notte. Sulla spiaggia avanza un gruppo di persone che, facendosi luce con delle fiaccole, sembrano cercare qualcuno. Paolo e Sila vengono trovati accucciati accanto a una barca e bastonati violentemente. C'è anche la pitonessa, che appare svuotata di ogni energia. Il padrone si scaglia contro Paolo e Sila accusandoli di avergli reso inservibile la sua schiava. Lidia assiste, inorridita, alla scena (su di lei, si leva la voce di Sonali Senroy).

107) Cortile casa Lidia. Lidia e le sue ancelle curano le ferite di Paolo e Sila. Lidia li invita ad accettare la sua ospitalità e l'offerta delle sue ricchezze per gli altri fratelli. Paolo: « Se sei fedele al Signore, come crediamo, farai tu stessa tutto ciò che adesso pensi che noi dobbiamo fare per te. Scusami, non paragono la tua ricchezza alla mia povertà. So benissimo che sono entrambe al servizio del Signore. D'altronde, ho imparato a bastare a me stesso in qualsiasi condizione mi trovi: so soffrire la povertà, ma so usare dell'abbondanza; in tutti i tempi, in tutte le maniere sono stato abituato ad avere fame e a non averne... ». Il dialogo viene interrotto dal greco che li aveva fermati sulla spiaggia, il quale dice a Paolo che i diunviri di Filippi si scusano e li pregano di andare in pace. « Che cosa significa 'andare in pace'?, replica Paolo. Ci scacciano dalla città o ci lasciano decidere di restare, se vogliamo? ». Il greco è imbarazzato. « Ti ho detto che si scusano di quanto è accaduto. Non ti basta? ». Interviene Sila: « No, non ci basta. Perché non è questo il modo di amministrare la giustizia di Roma, la celebre giustizia romana... Siamo stati percossi pubblicamente, siamo stati gettati in carcere senza processo, e soltanto quando ci siamo fatti riconoscere come cittadini romani si scusano; ma voi ignoravate che due poveri ebrei erranti, cittadini del regno celeste, fossero anche cittadini di Roma... Soltanto allora le autorità si scusano dell'arbitrio, come se essere uomini, semplicemente, non fosse già un titolo sufficiente per avere giustizia! ». Il greco resta colpito da queste parole: « Da tanti anni la Grecia non è che una colonia romana... Spero di ritrovare la dignità sufficiente per riferire le tue parole ai diunviri ». Quindi Paolo decide di lasciare la città per non essere di danno a Lidia, « a voi che siete i primi amici trovati sulla via dell'Europa ». Quindi invita Lidia ad accompagnarli fino alla spiaggia: « Ti lasceremo un segno che non si cancella ».

108) Un torrente. Lidia e altre donne ricevono il battesimo da parte di Sila. Poi Paolo e Sila si avviano al porto per ripartire.

109) Grande volo di uccelli. Sentiero di campagna. Paolo avanza, solitario, lungo un sentiero. Ad un uomo che vede sul ciglio della strada chiede: « Quanto è distante Atene? ». Il greco: « Così distante che potresti non arrivarci mai. Per la stessa ragione per cui Achille non raggiunse mai la tartaruga. Ti spiego. Metti che fra Achille e la tartaruga ci siano cento passi. Achille spicca la corsa e fa cinquanta passi. Dunque Achille ha coperto metà del terreno che lo separa dalla tartaruga. Poi coprirà metà della metà. Poi metà della metà della metà. E così via. E ci sarà sempre tra lui e la tartaruga una metà di qualcosa... Non hai capito niente. Dunque non sei un sofista e nemmeno un greco. Cosa vai a fare ad Atene? ». Paolo: « Avevo un compagno di viaggio di nome Sila. Ci siamo lasciati dopo Berea. Era certamente più saggio di te. Ma meno divertente. Facciamo un po' di strada insieme ». L'uomo accetta l'invito di Paolo.

110) Atene. In una strada della città Paolo è fermo a parlare con un gruppo di uomini che lo ascoltano con curiosità. « Sono giunto ad Atene con una grande ansia. Questa città così piena di sapere mi ha irresistibilmente attratto perché qui posso seminare meglio che altrove la verità ». Quindi parla della carità come fondamento di tutto e conclude: « Le profezie avranno fine, cesseranno anche le lingue e la scienza avrà termine. Ma la carità, la carità non verrà mai

meno. Ora noi parzialmente conosciamo e parzialmente profetiamo. Ma quando sarà venuta la cognizione perfetta di Dio sparirà ciò che è parziale... ». Un sofista che ha ascoltato con palese scetticismo si allontana con i discepoli e li preavvisa sulla setta cui appartiene Paolo, invitandoli a interrogarlo sulla resurrezione del corpo. « In questi ultimi tempi, troppi culti che vengono dall'oriente hanno avvelenato la mente di troppi dei nostri cittadini ».

111) Areopago. Accompagnato dai discepoli, Paolo giunge sull'areopago, dove lo attendono alcuni ateniesi. Paolo: « Ateniesi, ho constatato che siete, sotto ogni aspetto, i più religiosi degli uomini. In questa vostra città di Atene, mentre mi passavano sotto gli occhi i monumenti sacri, ho scoperto un altare con questa iscrizione: 'Al Dio sconosciuto'. Quel Dio che voi onorate pur senza conoscerlo io ve lo annuncio ». Quindi parla di Dio e di Gesù che Dio ha suscitato dai morti. A questo punto alcuni lo interrompono, ridendo: « Su questo punto ti ascolteremo un'altra volta, dopo aver ben riflettuto. Ne parleremo. Non ci stancheremo di ascoltarti ». La stragrande maggioranza dei presenti si allontana. Un uomo, una donna e un bambino si avvicinano umilmente a Paolo che impone loro le mani.

112) Volo di uccelli. Paolo avanza lungo una via affollata. All'ingresso della città (Corinto) due soldati lo lasciano passare. Dietro di lui, una coppia, Aquila e sua moglie Priscilla, provenienti da Roma.

113) Locanda. Aquila e Priscilla chiedono ospitalità alla padrona della locanda, che fa un po' di storie nel sentire che sono ebrei romani: « Un marinaio mi ha detto che c'è stato chiasso a Roma per via di un certo Cresto, Cristo, un nome del genere, che tra l'altro in latino può anche voler dire allocco... ».

114) Locanda. La padrona fa accomodare la coppia, quindi li avverte, dato che hanno l'aria di due sposini, che Corinto non è una città di filosofi. « Corinto è un porto. E questo è il quartiere peggiore del porto. Sappiatevi regolare ».

115) Locanda. La padrona conduce Paolo da Aquila e Priscilla, che presenta come ebrei. Aquila ha sentito parlare di Paolo a Roma, e Paolo dell'editto di Claudio che ha costretto la coppia alla fuga, editto, precisa Aquila, conseguente alle dispute sempre più violente sorte fra gli ebrei romani. Paolo: « Dunque a Roma si rinnova lo stesso dramma che io vivo giorno per giorno: il popolo di Israele spaccato in due e tutto intorno i pagani indifferenti... ». Quindi parla loro di Atene: « Atene! La sede della sapienza del mondo. Come desideravo arrivare fin là sull'Areopago! Mi sembrava così naturale che proprio là, dove è vissuto Socrate e Platone, proprio là la sapienza di Dio venisse riconosciuta! Atene è l'unica città dalla quale non sono stato scacciato. E' l'unica città dalla quale sono partito a mani vuote, fratelli. Come un pezzente. La sapienza degli uomini ha respinto la sapienza della Croce ».

116) Locanda. Notte. Paolo, come in preda a un'improvvisa ispirazione, si aggira per la casa fino a raggiungere la stanza di Aquila, e gli dice di aver avuto una visione in cui il Signore gli diceva di scacciare ogni timore perché « in questa città io possiedo un popolo numeroso ». Aquila è perplesso: « Io vedo solo questo: della povera gente chiusa nel suo egoismo e nella sua povertà ». Paolo esce, seguito dai due sposi.

117) Via di Corinto. Notte. La strada è affollata di gente che schiamazza. Dal fondo avanza Paolo. A mano a mano che parla (« beati voi poveri perché vostro è il regno di Dio », ecc., secondo le parole del discorso della montagna evangelico) una folla crescente lo segue in silenzio, mentre Aquila e Priscilla, in disparte, commentano quanto sta avvenendo.

118) Deserto. Giorno. Una grande carovana, ricca di merci, avanza. C'è anche Zaccaria. Tramonto. La carovana giunge all'accampamento, e tutti si apprestano a trascorrervi la notte. Una donna si aggira fra le tende offrendo le sue uova e scherzando con i clienti. Zaccaria, indispettito, la respinge.

119) Accampamento. Tramonto. Zaccaria si aggira in compagnia del suo servo. Si incontra con Bethel che lo provoca: « Il tuo Messia ha detto che non si possono servire due padroni, il Dio e il denaro. Come puoi continuare a fare il mercante? ». Zaccaria gli risponde che il Signore gli ha insegnato ad essere onesto, non a cambiare mestiere, quindi a sua volta lo accusa di prestare denaro ad interesse. Bethel e Zaccaria stanno per venire alle mani, ma il servo li separa.

120) Riva del lago. Tramonto. Due pescatori riportano le reti a riva e dialogano fra di loro. « Un'altra giornata è passata ». « Sì, e la fatica di trovar da mangiare è sempre la stessa ». « Chissà quando verrà la fine dei tempi ». « Forse presto ». « Sono in molti a crederlo. Essi credono che noi vedremo ritornare Gesù per giudicare i vivi e i morti, annunciato dalle trombe celesti, prima del-



la nostra morte ». « Smettila di sognare, andiamo ». « Perché non dovrei crederci? Saremo tutti uguali nella gloria di Dio. Ma quando avverrà? E' detto: il Signore verrà come un ladro nella notte ». Alcuni uomini si stanno allontanando sul fondo. « Sono Frigi. Quando in carovana c'è qualcuno di loro, a sera vengono al lago a sacrificare una bestia al loro Dio, alla luna, al sole... ». « Chissà se riusciranno in tempo a conoscere la salvezza ».

121) Riva del lago. Zaccaria con altri ebrei si apparta per pregare, mentre il sole tramonta alle loro spalle. Zaccaria: « Prescrive la legge: vai nella sinagoga della tua città e prega; e se non puoi farlo, prega sul tuo campo. Per noi che viaggiamo la strada è il nostro campo. Volgiamoci dunque verso Gerusalemme e intoniamo insieme, tutti insieme fraternamente, la preghiera del nostro popolo ». Zaccaria intona una preghiera, a cui fa seguire il « Padre nostro ». A questo punto, gli ebrei non cristiani si allontanano alla spicciolata; lasciando Zaccaria in compagnia di pochi.

122) Accampamento. Notte. un gruppetto attorno a un fuoco: la donna profetizza: « Se è vero che sei nato nella stagione delle piogge, tu sei un bugiardo e te ne pentirai. Le Pleiadi hanno fatto un segno sulla pancia di tua madre e avrai la ricchezza, che sarà però divorata dai vermi ». Gli uomini ridono. « Non ridete, sciocchi, io posso gettare la sventura sulla sua casa. Quando il Gran Carro si piega verso le montagne del Tauro, prendi un dente dall'aspide e gettalo dietro le spalle, altrimenti i tuoi figli saranno divorati dagli sciacalli la notte del solstizio. Voltati e guarda il cielo. Che cosa vedi? Splende Orione. Sei bello e fortunato, spudorato e virile, perché questo Orione dona ai suoi figli ». La m.d.p. si sposta su vari gruppi di persone, cogliendone le conversazioni. « Non è assolutamente vero, io l'ho visto con i miei occhi. Splendeva nel cielo come un sole ». « In Egitto hanno visto una cometa: vuol dire carestia. I mercanti stanno preparando carovane di grano per inviarle in quel paese ». « Ho comprato una schiava cipriota a Tessalonica. L'ho portata a Gerico e le donne di casa l'hanno picchiata. Poi si è saputo che era ebrea. Così adesso ho una schiava senza un occhio per le percosse; non la posso vendere perché è ebrea, perché lei dice che è stata la mia concubina, e in più perché dice che devo pagarle l'occhio. Hai capito bene? Non bisogna mai comprare una schiava se non si è sicuri di che popolo è, di che fede è ». « Te lo dico io. Contro la caduta da cavallo non c'è che legare fra gli occhi della bestia una coda di volpe ». « Ci metteresti 500 anni per andare dalla terra al primo cielo, poi altri 500 per arrivare al secondo, poi ancora 500 fino al terzo e così fino a sette, perché sette sono i cieli, come tutti sanno ». « Ho comprato il raccolto sull'albero. E' venuta la grandinata, ho perduto il raccolto. Il giudice mi ha dato torto. Ecco perché in Cappadocia non posso tornare ». Ma ecco che all'improvviso si alzano dei clamori: è sorta una disputa fra gli ebrei. Quindi Zaccaria porge la mano a Esaù in segno di pace.

123) Accampamento. Notte. Seduti per terra, Zaccaria, Esaù e Bethel discutono fra di loro. Zaccaria: « Ma abbiamo parlato soltanto di Paolo di Tarso ». Bethel: « Sì, il vostro Paolo. Sono otto anni che è passato in Europa. Credi forse che non lo sappiamo? Sappiamo che non ha fatto altro che predicare che tutti gli uomini sono fratelli, che se il nemico ti offende devi perdonarlo ». Zaccaria: « Tu dovresti conoscermi bene. Ho combattuto Paolo tanto tempo fa, sebbene egli fosse ebreo come me, convertito a Cristo come me. Allora credevo anch'io che egli si allontanasse troppo dalla nostra patria comune, Sion, dal nostro popolo, per portare agli altri il Messia ». Bethel: « Il Messia! Ma se è stato proprio questo il suo tradimento. Un Messia per tutti. Quello stesso Messia che avrebbe dovuto essere il liberatore del nostro popolo. E poi vi meravigliate se noi lo rifiutiamo. Voi non vi rendete conto delle condizioni intollerabili in cui ci troviamo. Quando avete cominciato a predicare le vostre follie a Roma regnava Tiberio. Sembrava il peggiore che potesse capitarci. Poi sono venuti Caligola, Claudio, Nerone. Ed è stato sempre peggio. Caligola ci aveva dato un re, Antipa, il malcirconciso. E' morto divorato dai vermi. Siamo ritornati sotto i procuratori rapaci, corrotti, corruttori, profanatori. Alessandro peggiore di Ponzio Pilato, Cumano peggiore di Alessandro, e adesso Felice, il peggiore di tutti. Ormai Nerone regna da un anno e già sappiamo che cosa dobbiamo aspettarci da lui. E intanto la nostra Terra Promessa è diventata una terra di morti. Giuda di Gamala, Teuda l'Egiziano e tutti quelli che si sono rivoltati e hanno voluto e hanno saputo combattere sono stati massacrati con tutti i loro seguaci. Soltanto nell'ultima rivolta, ventimila di noi ebrei sono stati crocifissi. Eppure dobbiamo seguitare a combattere ». Zaccaria: « Il regno di Dio non è di questo mondo... ». Bethel: « Dobbiamo allora cedere? ». Zaccaria: « Non lo so, è difficile dirlo ». Bethel: « No, adesso non potete tirarvi indietro. Con gli Zeloti stiamo preparando la grande rivolta ». Zaccaria: « Noi appar-

teniamo al popolo d'Israele, ne dividiamo le sventure, le lacrime. E' nella fede del Messia e non delle armi che il nostro popolo avrà la salvezza ». Bethel: « Il vostro non è il Messia d'Israele. Siete ostinati. Ti consiglio di stare lontano da Gerusalemme. Il popolo è pronto ormai a scacciare i romani e non tollera la presenza di chi non ha intenzione di combattere. La vostra è pura follia ». Zaccaria: « "Dov'è il Sapiente? Dov'è lo Scriba? Dov'è quello che vuole sapere tutto? Non ha forse Dio reso stolta la sapienza del mondo? Il mondo non ha saputo riconoscere Dio con la propria sapienza. Così, mentre gli ebrei chiedono miracoli e i greci cercano la sapienza, noi predichiamo Gesù crocifisso: scandalo per gli ebrei, follia per i gentili. E piace a Dio salvare i credenti con la stoltezza della nostra predicazione". Queste sono parole di Paolo, le so a memoria ».

124) Accampamento e lago. E' l'alba, e la carovana si appresta a partire. Zaccaria attinge acqua al lago; gli si avvicina un ebreo e lo informa di aver saputo che Paolo è a Mileto, dall'altra parte del lago. Zaccaria ne informa Bethel ed Esaù invitandoli a seguirlo. Ma questi rifiutano. Zaccaria prende la sua bisaccia e si mette in cammino.

125) Grande e prolungato volo d'uccelli. Porto di Mileto. In prossimità del molo, mentre una barca viene caricata di merci, Paolo si congeda dagli anziani della comunità di Mileto. Annuncia loro che torna a Gerusalemme, e li esorta a vegliare, a non lasciarsi scoraggiare dai dubbi, a lavorare per aiutare i poveri e i deboli. Paolo sta per salpare quando ode la voce di Zaccaria che viene correndo. Paolo lo invita a seguirlo e Zaccaria accetta. Zaccaria dà del denaro a un marinaio perché vada alla carovana ad avvertire della sua partenza.

126) Cortile casa Marco. Notte. Mentre gli altri dormono, Paolo, Giovanni, Filippo e Zaccaria parlano fra di loro. Paolo ricorda i suoi viaggi; Giovanni lo informa delle accuse che gli vengono mosse a Gerusalemme dagli ebrei più zelanti; Paolo si difende (« Ma io voglio parlare con quelli che mi accusano. Voglio dire che sono venuto a Gerusalemme per salire al tempio, che non ho mai parlato contro Mosè né dentro né fuori le sinagoghe »). Zaccaria lo invita a dare una prova pubblica della sua innocenza, recandosi al tempio. Paolo fa osservare il pericolo che corre, ma accetta ugualmente.

127) Mura di Gerusalemme. Giorno. Lungo le mura e davanti alla porta Bella del Tempio c'è viva animazione.

128) Corte dei Gentili nel Tempio. Paolo, in compagnia di altri quattro uomini, si è recato al Tempio. Si ferma a comprare un contenitore per i capelli e poi si siede per farseli radere. Ma un uomo lo riconosce, lo afferra con violenza e lo addita agli ebrei. Paolo viene rapidamente circondato da una folla inferocita che lo percuote. Una coorte di soldati accorre in suo aiuto strappandolo alla folla e portandolo alla presenza del tribuno. Questi ordina di flagellarlo, ma Paolo si fa riconoscere come cittadino romano. Il tribuno decide allora di mandarlo a Cesarea, dal governatore Felice.

129) Caserma di soldati romani. I soldati fanno fatica a tenere a bada la folla che inveisce contro Paolo.

130) Porta di Gerusalemme. Alba. La porta si apre per lasciare uscire un corteo di soldati che conduce a Cesarea Paolo prigioniero.

131) Porto di Cesarea. I soldati romani fanno barriere davanti alla folla di curiosi che assistono alla partenza di Paolo, in catene, per Roma. (Un uomo tra la folla: « Se non si fosse appellato a Cesare, il procuratore Festo lo avrebbe liberato »).

132) Roma. Via Appia. Un gruppo di uomini siede sul ciglio della strada: sono cristiani che attendono l'arrivo ormai imminente di Paolo. A un certo punto, ecco spuntare Paolo incatenato al soldato che lo accompagna. Gli si fanno tutti incontro, e Paolo li saluta in ebraico. Tutti insieme si avviano verso la città, entrando dalla porta Capena.

133) Strada di Roma. La strada è molto affollata, la gente va e viene. I nuovi amici illustrano a Paolo la situazione. Primo uomo: « La virtù in questa città è rimasta inghiottita, affogata nelle immense ricchezze che ha accumulato. Il lusso è piombato su Roma come una maledizione: sembra la vendetta del mondo povero, ingenuo e fiero che essa ha sottomesso. Con la ricchezza sono ingigantite le ambizioni, le avidità, il lusso smodato e la sete di potere ». Terzo uomo: « In questa città ci sono 182 giorni di ferie all'anno, e si distribuiscono gratuitamente 300 mila razioni di pane. Questo è quel che conta ». Primo uomo: « Non conta più nulla, come dice mio padre, aver respirato nell'infanzia l'aria dell'Aventino e aver mangiato olive della Sabina... ». Secondo uomo: « E poi dove sono più i romani! Guarda quello, viene forse dall'alto Sicione, e quello



da Samo, e quell'altro da Amidone. Tutti vengono all'assalto dell'Esquilino o dell'altro colle che prende nome dai vimini. Vengono a conquistare l'anima delle grandi cose per diventare padroni. Mente sveglia, audacia sfrontata, lingua pronta: ciascuno ha dentro di sé un uomo tuttofare. Sono capaci di cambiare il bianco in nero, di prendere in appalto la pulizia dei templi, dei fiumi, dei porti e delle cloache ». Terzo uomo: « Certo. accumulano denaro portando i morti al rogo, gli schiavi all'asta, e così svuotano le tasche di questi degeneri figli di Romolo. E così in poco tempo si possono permettere il lusso di offrire spettacoli gladiatorii, e, quando il popolo lo vuole, per farsi belli col pollice verso decidono di morte... Accumulano altro oro. E vivono nel vizio. Poi tornano a casa ». Primo uomo: « E i rampolli dei quiriti godono. Li senti? Tutti vogliono parlare greco: una toscana non si sente bella se non riesce a farsi passare per greca, o una sulmonese per ateniese puro sangue... ». Secondo uomo: « La pudicizia è morta... ». Primo uomo: « Questo lo dice anche mio padre. Egli dice che la pudicizia abitava la terra quando una gelida spelonca riuniva, sotto un'ombra comune, il fuoco, i Lari, il gregge ed il pastore, mentre la moglie montanara preparava con fronde e paglia un giaciglio silvestre e offriva ai poppanti le mammelle rigonfie. Ma ora la pudicizia è morta ». Terzo uomo: « Questi folli uomini non sanno né vedere né riconoscere Dio, che pur sempre è manifesto davanti a tutti. Eppure questi uomini non lo sanno vedere. Essi si vantano di essere sapienti, ma sono stolti. Hanno sostituito la gloria di Dio incorruttibile con immagini di uomini mortali, di uccelli, di quadrupedi, di rettili ». Secondo uomo: « La loro gola è un sepolcro spalancato; usano della lingua per ingannare. Hanno dentro le labbra veleno di vipera; la loro bocca è piena di maledizione e di amarezza. Hanno i piè veloci per versare sangue ». Primo uomo: « Ed è per questo che Dio li ha abbandonati alle loro turpi passioni ». Paolo: « Io provo una grande tristezza e un continuo dolore in cuor mio. Sembrano tanto lontani, tanto lontani da Dio, eppure Egli li cerca uno ad uno perché anche essi siano del suo gregge. I desideri del mio cuore e le mie preghiere a Dio sono affinché essi vengano salvati... ». Primo uomo: « Tu devi rimanere in mezzo a noi per illuminarci e guidarci sulla strada della verità ».

134) Strada di Roma. Una folla cosmopolita e gaudente anima le strade, improvvisando balli e canti. Primo uomo: « Ecco, questa è Roma, la città più famosa e potente del mondo. I suoi cittadini credono nelle iniquità... E noi stessi un tempo siamo vissuti come loro, da idolatri, camminando nelle dissolutezze, nelle orgie, nelle crapule. E oggi essi trovano strano che non si prenda più parte ai loro stravizi e ci oltraggiano. Non capiscono cosa significa cercare nell'amore la vita dello spirito immortale. Non capiscono. Neanche mio padre capisce, eppure è un uomo all'antica... Egli si lamenta perché il villano quirite indossa ora vestaglie trasparenti, ma non intende quello che dico. Persino i suoi schiavi ridono di me. Non capiscono cosa vuol dire annunciare 'la buona novella ai poveri', 'guarire tutti quelli che hanno il cuore contrito', 'annunciare ai prigionieri la libertà', 'restituire la vista ai ciechi', 'rendere liberi gli oppressi'. Non sanno di essere loro stessi i poveri, i prigionieri, i ciechi e gli oppressi. Non sanno cosa vuol dire libertà ». Secondo uomo: «Troppe cose non sanno o forse sono troppe le cose che non riescono a capire. Non capiscono che Gesù si è fatto obbediente al Padre suo, Dio, fino alla crocifissione della propria carne, perché bisogna dedicare il tempo della vita mortale non alla concupiscenza ma a compiere la volontà di Dio ». A questo punto interviene il soldato che scorta Paolo: « Davvero non è facile, credete a me. Solo ora, e dopo tanto tempo che sono con lui, comincio a capire qualcosa. Voi dite cose alle quali nessuno di noi, prima, aveva mai pensato ».

135) Strada di Roma. Paolo, col soldato, si avvia in compagnia dei suoi amici verso il posto di guardia. Gli amici gli consigliano di chiedere la custodia militare, e gli dicono che provvederanno loro alle spese. Il soldato presenta Paolo al comandante. Paolo abbraccia i suoi amici e si congeda da loro.

136) Posto di guardia. Giunge Paolo, guidato dal soldato. Il soldato informa il comandante della situazione (« ... il prigioniero è stato accusato da altri ebrei... Cose riguardanti gli ebrei, non Roma [...] costui non ha fatto nulla di grave... sarebbe libero se non si fosse appellato a Cesare... »). Paolo chiede la custodia militare, che gli viene concessa alle condizioni previste (« Devi cioè avere una casa dove abitare e i denari per pagartela. Inoltre dovrai restare legato al soldato che ti scorterà fino alla fine »).

137) Prigione. Paolo è rinchiuso in carcere. Un giovane amico è venuto a salutarlo. Paolo: « Gerusalemme, Gerusalemme! Sei come un cervo accovacciato sulle colline. Il tuo nome è sonoro come lo squillo di tromba, ma dolce come il canto dei flauti. Mi dà una grande gioia che tu vada in pellegrinaggio a

Gerusalemme. Quale rotta farà la tua nave? ». Giovane: « Corinto, Tessalonica, la Troade ». Paolo: « Ah, bene! Se sbarchi nella Troade cerca uno che si chiama Carpo. Gli ho lasciato un mantello. Digli che me lo rimandi, a Roma fa freddo ». Giovane: « La nave arriverà fino a Mileto, poi proseguiremo via terra ». Paolo: « Come conosco bene quella strada: Efeso, Liconio, Nistra. Troverai molta gente che ti chiederà mie notizie. Di' loro che scriverò. Intanto riferisci che sto bene, che vivo in questa stanza da quasi due anni e che il processo sembra concludersi favorevolmente; che la prigione è dolce (ride). Ti sorprenderà! Chissà cosa si immaginano. Non immaginano certo che io possa ricevere chi voglio... ». Entra un soldato che porta le provviste. Paolo: « ... e che la Roma dei Cesari arriva fino alle mie stanze ». Prigioniero romano: « Ma dove la prendete questa roba, dalle dispense di Cesare? Certo che è un fatto strano: qui, per tutta la gente che passa per questa stanza, qualcosa da mangiare arriva. (Rivolto a un prigioniero ebreo) Mangia tranquillo, quel pezzo di carne non viene da un animale sacrificato agli idoli ». Prigioniero ebreo: « Sì, ma potrebbe essere stato soffocato! ». Prigioniero romano: « Noi rispettiamo la legge del tuo popolo. Con noi mangia tranquillo. Mangia! ». Paolo: « A Gerusalemme ti chiederanno notizie dei miei rapporti con gli ebrei di Roma. Riferisci pure la verità. Gli anziani della sinagoga sono venuti in questa stanza fin dal primo giorno, ricordi? Dissero: non abbiamo niente contro di te, ma se ne andarono come erano venuti, senza credere. Le cose non sono cambiate. Anche qui, come dappertutto, il popolo d'Israele continua in gran parte a rifiutare il Messia. (Rivolto ai prigionieri romani) Ma voi non vi inorgoglite, voi che eravate l'ulivo selvatico e siete stati innestati nell'ulivo del Signore d'Israele. Non siete voi che portate la radice: è la radice che porta voi. Ma voi direte: i rami naturali sono stati recisi affinché noi fossimo innestati. E' vero. Per incredulità sono stati recisi i rami d'Israele. Tuttavia non abbandonatevi all'orgoglio, ma temete perché se Dio ha risparmiato i rami naturali potrebbe non risparmiare voi. Dio non si pente dei doni e delle promesse fatte ad Israele. (Rivolto al giovane) Aspetta ancora un momento, ti darò una lettera, devo finire di dettarla ». Paolo si avvicina allo scrivano: « Dove eravamo arrivati? ». Lo scrivano legge: « Sappi poi questo, che negli ultimi giorni sopravverranno tempi difficili... ». Paolo riprende a dettare: « Infatti gli uomini saranno pieni di orgoglio, amanti del denaro, millantatori, ingrati, simulanti una pietà la cui vera forza disprezzano. Vi sarà infatti un tempo che non sopporteranno più le parole buone, ma secondo i loro gusti malsani adotteranno maestri per prurito di udire, allontanandosi dalla carità per volgersi ai miti. Quanto a me... quanto a me, il mio sangue è versato già in libagione. E' tempo che io levi l'ancora. Ho combattuto il buon combattimento. Ho terminato la corsa. Ho conservato la fede... Saluta Aquila e Priscilla e la casa di Onesifero. Erasmo è rimasto a Corinto. Tofimo invece lo lasciai a Mileto ammalato. Affrettati a venire prima dell'inverno. Il Signore sia con lo spirito tuo » (1).

ATTI DEGLI APOSTOLI; *r.*: Roberto Rossellini; *sc.*: Vittorio Bonicelli, Luciano Scaffa, Dominique de la Rochefoucault, Roberto Rossellini dagli "Atti degli Apostoli"; *f.* (colore della Tecnostampa): Mario Fioretti; *scg.*: Gepy Mariani, Carmelo Patrono; *co.*: Marcella De Marchis; *m.*: Mario Nascimbene (*flauto solista*: Severino Gazzelloni; *voce*: Sonali Senroy); *mo.*: Roberto Rossellini; *consulenza teologica*: Stanislao Lionnet, Carlo M. Martini; *int.*: Edoardo Torricella (*Paolo*), Jacques Dumur (*Pietro*), Mohamed Ktari (*Marco*), Mohamed Kouka (*Giovanni*), Renzo Rossi (*Zaccaria*), Ben Reayeb Moncef (*Tommaso*), Beppi Mannaiuolo (*Filippo*), Zignani Houcine (*Stefano*), Malo Brass (*Aristarco, lo scriba greco*), Enrico Ostermann (*Caifa*), Daniele Dublino (*Sila*), Olimpia Carlisi (*Lidia*), Bradai Ridha (*Mattia*), Missoume Ridha (*Giacomo il maggiore*), Zouiten (*Giacomo il minore*), Hedi Nouira (*Andrea*), Bouraoui (*Bartolomeo*), Lydia Biondi (*la pitonessa*), Dino Mele (*Aquila*), Maria Quasimodo (*l'albergatrice di Corinto*), Paul Muller (*un sofista greco*), Sergio Serafini (*un cristiano romano*), Gian Paolo Capovilla (*soldato greco a Neapolis*); *pr.*: Renzo Rossellini jr. per la "Orizzonte 2000"; *coproduzione*: RAI-ORTF-TVE-Studio Hamburg; *prod. esec. per la RAI*: Vittorio Bonicelli; *dir. pr.*: Francesco Orefici; per le riprese in Tunisia ha collaborato "Les Films de Carthage"; le cinque puntate sono state trasmesse dalla RAI il 6 aprile, 13 aprile, 20 aprile, 27 aprile, 4 maggio 1969; *durata dei singoli episodi*: 58', 58', 64', 64', 98'.

---

1) Ricordiamo che ogni puntata è preceduta e seguita da titoli di testa e di coda su tela di sacco, accompagnati dal Leitmotiv del film e dalla voce di Sonali Senroy che canta.



# RECENSIONI

## Film

### Charlot sulla Terra

Una volta perdonata l'avarizia di Chaplin che ci ha tenuto segreto per più di una generazione questo film, si può osservare che **Il circo** è il vertice di una filmografia immaginata a piramide. Questo non tanto perché **Il circo** sia il suo capolavoro, quanto perché culmine di un discorso svolto nel periodo muto.

**Il circo** ne conclude e riassume la ricerca, così come **La contessa di Hong Kong** chiude il secondo, riallacciandosi con sorprendente coerenza alle prime comiche.

**La contessa di Hong Kong** è un film di riflessione, un testamento stilistico; **Il circo** è un film di esibizione controllata, riflessa e ragionata, mostrata e criticata. E' la perfezione cosciente; inattaccabile come un diamante, trabocca di stati d'animo fino al lirismo. Nella **Contessa**, Charlot si mostra sotto le false spoglie di Natascia, nel **Circo** è l'ambiente di Charlot a travestirsi: le strade, i rapporti umani, le persecuzioni, gli equilibrismi diventano il circo, metafora di un'altra metafora.

Nella **Contessa** il trasferimento permette la riflessione sulla genesi del personaggio Charlot; nel **Circo** tutto ciò che accade viene rappresentato mentre accade, e l'accadere è già una rappresentazione. Questo doppio non scorre parallelo, ma ha infinite sfumature che vanno da terribili contrasti (i rapporti con gli animali) ad astute strumentalizzazioni (Chaplin dà da mangiare alla ragazza improvvisandosi giocoliere). L'alternarsi di queste sfumature, una dissolventesi nell'altra, segna la perfezione del film.

Certamente quello che sorprende di più è la perfezione formale che regala allo spettatore la sensazione della raggiunta armonia fra verità, sinteticità, uso di una tecnica tanto stilizzata da non avvertirsi più.

Pressochè tutte le sequenze del **Circo** sono montate così: fondu d'apertura, totale con attori in figura intera, piano ravvicinato di un attore, piano ravvicinato di un altro, ancora totale, fondu di chiusura.

Un simile modo di montare ha possibilità infinite, si tratta di una classicità prosaica fatta per l'uomo e le sue cose.
Per Chaplin il totale è tutto — il giungere ai visi è una aggettivazione interiorizzante, ma seconda —, Chaplin attore recita con tutto il corpo e il décor circostante recita con lui.
Nel **Circo** il décor è addirittura il momento critico, è l'adeguamento di questo a Charlot. Il "miracolo" del **Circo** è anche qui: Charlot, teoricamente spaesato nella scenografia naturale di **Dog's Life** e **The Kid**, lo diviene praticamente in quella artificiale del circo. Il punto è che l'artificio del circo è più naturale delle strade USA, e comunque esso si mascheri non aderisce a Charlot. Per lo meno non a lungo. Il vagabondo non sa di saper far ridere e si trova fra due fuochi: gli spettatori del circo e noi. Noi ci rispecchiamo in loro, e sospeso nel vuoto c'è lui che si mette in scena.
Quindi il totale (=totalità=vita) è l'unità di Chaplin e questa unità è attraversata da una profonda ferita (che è la sua grande originalità): la presenza di Charlie in quel certo décor o, se si preferisce, la presenza di quel décor intorno a Charlie. Non a caso Bresson teorizzando sul non attore nel proprio cinematografo cita Chaplin come esempio di falsità del cinema: anni luce passano fra la verità di un albero e l'artificiosità del vagabondo.
Si capirà perciò come nel **Circo** sia importante questo diaframma nuovo fra le due sottounità di questa unità, tendente a sanare la gloriosa ferita.
Soltanto che, al solito, si tratta di un virtuosismo, di un gioco di specchi, d'un cancellare per meglio affermare. In altre parole il circo non riesce a fondere Chaplin col paesaggio, ma a dare una amarissima delusione, quella racchiusa nell'immagine finale: il personaggio solo, in mezzo al cerchio che ricorda la vita che se ne è andata.
**Il circo** è anche l'esperimento di cristallizzare una parte di se stessi — la parte estranea, quella circostante, grazie alla quale però viviamo — per scontrarci con essa e abbandonarla con rimpianto, o senza rimpianto se non lo merita (**A King in New York**).
Mi pare significativo che **Il circo** sia coetaneo dell'**Aurora**, altro grande film sulla vita. **Il circo** e **L'aurora** si somigliano molto, entrambi vogliono dire tutto, entrambi ci riescono. Film della maturità di Chaplin e di Murnau, sono due universi autonomi. La differenza sta nel fatto che Chaplin cerca la totalità nella costruzione della singola inquadratura — un totale il cui centro mobile è Chaplin —, e Murnau cerca la totalità nella struttura che permette il completamento di un'inquadratura con un'altra — la pioggia ha senso se si pensa al sereno, l'amore fra l'uomo e la donna se si pensa al tentato omicidio —.
Entrambi, inoltre, segnano la maturità del cinema muto, così come **La passion de Jeanne d'Arc** ne segna la crisi. Nel **Circo** il totale muto è autosufficiente perché i rumori "messi in scena" sono riconoscibili e perciò immaginabili dallo spettatore. In Murnau è la struttura a soccorrere: l'alternarsi di tutte le vicissitudini umane in brevissimo tempo dà ad esse, singole, una fisionomia inequivocabile.

Ma per avere conferma di tutto il discorso sui rapporti fra Chaplin e la scenografia bisogna rifarsi al film, al film come storia, vicenda. **Il circo** è, come quasi tutti i film di Chaplin, di una tristezza cosmica. La terra (vocabolo più pertinente che "la vita") vi è rappresentata come inabitabile, sia nel "side" attrazioni minori che nel circo. Soltanto due volte nel film Charlie ne è al di fuori. Nella sequenza in cui Myrna lo va a cercare di notte dicendogli che vuole andarsene con lui, sequenza chiaramente ambientata su un altro pianeta (Charlot sulla Luna), dove la pace di un notturno è data da un focherello e una scatoletta e la luce della terra che brilla in cielo è per fortuna innocua e lontana. E in quella finale dove, partito il circo, Chaplin resta in un magico interregno, nello spazio, il circo alle spalle, le luci della città nel futuro.
Per il resto nessun rapporto è regolato secondo giustizia, il bello è un fatto privato, subito frustrato: l'amicizia con Myrna, uno spettacolo riuscito.
Allora davvero l'unica luce è la perfezione del film, racchiuso fra due stelle lacerate, raggiunta con l'intelligenza fredda del cinema. Per me il sorprendente di questo film, e di tutta l'arte, sta proprio in questo connubio: l'intelligenza dell'artista, i suoi calcoli, il suo mestiere, e la caoticità della natura.
Al **Circo**, risultato di una maturità, trionfo della ragione, mi viene voglia di fare un complimento assurdo: rivolgermi a lui con il verso di un poeta dedicato al profilo di qualcuno: "la tua forma casuale quanto amai".

**MAURIZIO PONZI**

THE CIRCUS (Il Circo); *r. e sc.*: Charlie Chaplin; *f.*: Rollie Totheroh; *m.* (per l'ed. son. 1969): Charlie Chaplin (canzone cantata da Ch. C.); *int.*: Charlie Chaplin (*il vagabondo*), Allan Garcia (*il direttore del Circo*), Merna Kennedy (*sua figliastra, la cavallerizza*), Harry Crocker (*Rex, l'equilibrista*), Betty Morrissey (*la donna-fantasma*), George Davis (*il prestigiatore*), Henry Bergman (*il vecchio clown*), Stanley Sanford (*il capo degli inservienti*), John Rand (*il macchinista*), Steve Murphy (*il ladruncolo*), Doc Stone (*il boxeur*); *pr.*: Charlie Chaplin per la United Artists; *l.*: m. 2144; *o.*: U.S.A., 1927 (*prima proiezione*: 7 gennaio 1928); *d.*: Dear-U.A.

# Tutta la memoria del mondo

Come giudicare **Je t'aime, je t'aime**, dal momento che Alain Resnais sembra qui rinunciare ai bei colori di **Muriel**, ai contenuti e alle storie eticamente e "politicamente" importanti di **La Guerre est Finie** e di **Hiroshima Mon Amour**, al grande splendore e alla complessa architettura di **Marienbad**? Resnais ci ha sempre parlato nei suoi film delle sue preoccupazioni personali, ma con **Je t'aime, je t'aime** sembra essersi addirittura divertito a mostrare senza artifici e coperture il suo solipsismo. Non si può dunque non comprendere il "ragionevole" stupore della critica di sinistra, non solo italiana, che si è trovata a dover fare i conti con questo sussurro narcisistico dall'aspetto dimesso, dal décor vagamente quatermassiano e dalla storia quanto mai convenzionale, apparentemente diviso tra le preoccupazioni di un Borges e quelle di un qualsiasi Robert Sheckley. Una scenografia indegna persino di Gordon Flash, una struttura apparentemente casuale e disordinata che sembra non avere nulla da spartire col fin troppo meditato disordine di **Muriel** e un personaggio addirittura patetico se confrontato con la statura di Diego sono sufficienti a farci comprendere che alla base di questo film non sta una involuzione o una vacanza, ma una magnifica sfida.
**Je t'aime, je t'aime** continuerà ad essere accompagnato da bisbigli se non dal silenzio, come si conviene al film maledetto di un autore che tutti più o meno dichiarano di ammirare; soltanto per incrinare questo indistinto coro di cauti rifiuti è giocoforza dire alcune cose su questo film che, come non di rado succede per le opere cinematografiche che maggiormente ci conturbano, malvolentieri si presta ad essere l'oggetto di un discorso scritto.
La sceneggiatura e i dialoghi sono dovuti a Jacques Sternberg, un intelligente scrittore di storie fantastiche, ma non è difficile rendersi conto che anche qui tempo e memoria sono l'oggetto

di una ricerca le cui linee di forza sono affidate alla soggettività inquieta di un intellettuale déraciné, un Hawthorne in sedicesimo incapace di lasciare il suo lavoro burocratico alla Dogana, e che si chiama Claude Ridder, essendo di fatto il prolungamento del personaggio di **Loin du Vietnam** (1). Nel modo di **Muriel** e di **La Guerre**, **Je t'aime, je t'aime** soffre di quell'ambiguità strutturale (enormemente produttiva) che consiste nell'instaurare un rapporto di precario equilibrio, ora dialettico ora antagonistico, tra il concreto e l'astratto. Quest'aspetto dialettico, quando diventa emergente, dà ai film di Resnais un aspetto sublimato, "classico", ma la precarietà che ne è il secondo attributo mette in crisi da tutte le parti la costruzione, denunciandone vuoti, arbitri e artifici e trasformando l'apparente armonia in una disarmonia dolorosa. Resnais in effetti parte ogni volta da storie di grande concretezza ma strada facendo ogni massiccia Bibliothèque nationale che si offre al suo sguardo, nel mentre che sembra attingere luminosità dalla sua presenza inequivocabile, si tramuta inavvertitamente in una indefinibile Biblioteca di Babele. Questa facoltà sembra oscurare tutte le altre: nessun intrigo potrà più essere risolto con la ragione, nessun finale provvidenziale interverrà a por termine alla disarmonia e al disordine. Eroi come Diego o antieroi come Bernard, i personaggi di Resnais si limitano a guardarsi intorno al centro dei loro universi in preda al disordine, dove la sola forma di azione che interviene per modificare la realtà è quella della morte e l'unico movimento che conta quello instancabile e divorante della memoria. Tempo e memoria, grazie agli attributi che li definiscono, sembrano fondare la rispettiva autorità nell'ambiguità che è loro propria.

L'ambiguità di **Je t'aime, je t'aime** è fondata, ad un **primo livello**, sul contrasto veramente insanabile tra la concretezza e fisicità delle sensazioni di Claude Ridder (lo vediamo entrare ed uscire dall'acqua continuamente, correre ansando sulle dune di sabbia, parlare avvolto nelle coperte in un ambiente freddo anche scenograficamente, patire il caldo e l'intorpidimento all'interno della "macchina") e l'indeterminatezza dell'avventura che vive sotto i nostri occhi e che consiste in una esplorazione, ricca di soprassalti, del suo passato. Il carattere astratto di questo viaggio è accresciuto dal fatto che, almeno in parte, esso è di natura mentale in quanto i vari episodi a cui assistiamo sono collegati tra loro quasi sempre da un meccanismo assai simile a quello della libera associazione ed alcuni, per di più, sono chiaramente onirici, ricreati attraverso il delirio e l'incoscienza più che rivissuti in prima persona.

Ad un **secondo livello** l'ambiguità si stabilisce tra il carattere fantastico, non verosimile della storia (ma si dovrebbe dire delle storie) e l'estremo realismo dei singoli avvenimenti: qui Resnais per aumentare questo contrasto inverte il suo procedimento abituale di dare un rapidissimo taglio alle immagini (procedimento che serve a farci percepire solo la loro ombra, la loro incompiutezza) e ne aumenta il peso figurativo, la fisicità, con piani abbastanza prolungati o ripetendoli non di rado decine di volte. La stessa cosa si può dire di Claude Ridder e di Catrine.

Ad un **terzo livello** (potremmo dire: del legame tra i personaggi) l'ambiguità è attributo del rapporto che si stabilisce tra Claude e Catrine, del tutto simile a quello che legava Bernard a Muriel. Catrine infatti appare caratterizzata da atteggiamenti e bisogni oscuri (la morte, il sonno, il freddo, le misteriose "sorelle"): nessuno la conosce, nessuno sembra averla **veramente** mai vista. Probabilmente essa esiste soltanto per la coscienza inquieta di Claude Ridder, come Muriel esisteva solo per Bernard. In

---

(1) L'episodio diretto da Resnais s'intitolava appunto **Claude Ridder**.



entrambi i casi si tratta di un ambiguo rapporto di amore e di morte che si tramanda grazie all'impossibile espiazione di una colpa. Come Bernard si accusava, dopo molte finzioni, di aver torturato e ucciso Muriel, così Claude confessa di aver ucciso con le esalazioni di una stufa (l'oggetto che emana il "calore" di cui la ragazza sembra avere un così disperato bisogno) Catrine, in una fredda stanza di albergo a Glasgow.
In questo modo, dietro la facciata incolore di un'apparente confusione semplicistica, il film è il risultato di una minuziosa e complessa costruzione che si articola a tre diversi livelli e che richiede molteplici chiavi di lettura.

**Je t'aime, je t'aime**, come noto, è la storia di un mancato suicida che accetta di sottoporsi ad un esperimento: all'interno di una curiosa macchina del tempo viene proiettato di un anno nel passato. Egli dovrebbe rivivere solo un minuto della sua vita ma a causa di un guasto (dell'uomo o della macchina?) rimane intrappolato nel meccanismo del viaggio e si trova così a ripercorrere con salti frequenti i diversi episodi della sua biografia. Il viaggio si conclude con l'episodio del tentato suicidio e il film lascia supporre che questa volta il desiderio di morte di Claude Ridder sarà esaudito. La morte di una misteriosa ragazza, Catrine, che è stata per sette anni l'amante di Claude, è il pretesto del suicidio. Della storia di fantascienza il film ha innanzitutto l'andamento di Apocalisse: il viaggio disordinato ha inizio con una sensazione molto piacevole di benessere fisico ("Come è andata?", domanda Catrine a Claude che sta uscendo pigramente dall'acqua. "Bene", risponde ridendo) e termina dopo un crescendo di sensazioni sempre più sgradevoli con la morte, cioè con l'assenza di ogni sensazione. Al contrario il tema della macchina del tempo non è altro che un piccolo trucco (infatti, anche scenograficamente, ne è recuperato l'aspetto baracconesco); un supporto verosimile per mettere in moto in modo inarrestabile l'attitudine al ricordo e l'esercizio della memoria. Il tema degno della migliore SF è semmai quello dell'incontro tra due esseri appartenenti a universi differenti. Allora, se si ammette che Catrine ha un corpo (anche se per tutto il corso del film non mangia, non beve e non fuma), **Je t'aime, je t'aime** è l'impossibile storia d'amore tra un terrestre e un'abitante di Marte o di Metaluna precipitata sul nostro pianeta, piena di malinconia per i suoi viaggi siderali e, naturalmente, in grado di svelarci ogni possibile mistero della cosmogonia. In realtà però l'antecedente più illustre di **Je t'aime, je t'aime** non è una storia del futuro, malgrado la presenza di una donna siderale, ma una favola del passato: « Cenerentola ».

La favola di Cenerentola è in sostanza la storia di un incantesimo grazie al quale la piccola serva abbandona il tempo del lavoro e dell'umiliazione per quello della gioia e del divertimento, anche se questo incantesimo ha la durata di poche ore: a mezzanotte tutto tornerà come prima.

Claude Ridder grazie alla macchina del tempo (come la carrozza che trasportava Cenerentola al castello del Principe, essa ha la forma di una grande zucca) passa dal tempo **burocratico** che ha scandito la sua vita ad un tempo diverso grazie al quale può accedere al suo passato.

Ma anche qui il Tempo spezza l'istante di incantesimo (la sensazione di benessere dell'immersione nell'acqua) e sballotta Claude Ridder su e giù per il suo passato prossimo. Questi riferimenti non sono, come potrebbe sembrare a prima vista, estranei al film, ma sono al contrario le spie di un disegno significativo. Non è certo casuale che **Je t'aime, je t'aime** anziché scegliere come punto di partenza il Vietnam o il fascismo o l'orrore dell'essere borghesi (che sono comunque il suo punto di

arrivo), prenda le mosse dal terreno della favola, del folklore atomico e del cinema della catarsi (Claude Ridder deriva direttamente dallo Scottie di **Vertigo** e Catrine da Madeleine) perché quello che Resnais si è proposto con questo film è mostrare come, nella società borghese, il terreno dell'immaginazione e dell'avventura si ripiega in se stesso e si trasforma in una pallida caricatura. Nessuna differenza rimarcabile tra la vicenda di Claude Ridder e la grigia vita di ufficio condotta per anni: la stessa angoscia sottile, la stessa inerzia, la stessa mancanza di avventura. Nessun brivido, nessuna estasi, nessuna sorpresa, nessun soprassalto, se non quello dei nervi, nella storia di Claude e Catrine. In fondo, dopo l'omicidio, nessun vero rimorso, nessuna confessione, nessun pentimento, come per i giustizieri dei gialli di consumo: ma Claude Ridder non è Lemmy Caution e quindi si uccide per inerzia come per inerzia ha vissuto la sua piccola squallida vita.

Partito il colpo Claude Ridder non grida, non si scompone, non fa delle smorfie: si tratta semplicemente di abbandonare un vuoto per un altro vuoto, di cambiare un **nulla** come, periodicamente, i serpenti cambiano pelle. L'universo borghese è l'universo della chiusura e le contraddizioni degli intellettuali borghesi, impossibilitati a trovare un futuro risolutore per i loro conflitti, si concludono nell'asfissia e nella morte. Questo, Resnais non si è mai stancato di ripetercelo e **Muriel** era talmente convincente da rendere superflua ogni ripetizione. Con i film successivi Resnais ha rifiutato di ripetersi, di riproporci in modo diverso quello che sapevamo già. Se **Muriel** era la frustrazione ma anche l'utilità della memoria e **La Guerre est Finie** spiegava perché il dovere di un rivoluzionario è fare la rivoluzione, **Je t'aime, je t'aime** affronta la realtà non rivoluzionaria da un punto di vista diverso: il mondo della memoria a cui si aggrappano, alla ricerca di un tempo irritrovabile, i protagonisti che vogliono sfuggire al dominio della realtà, diventa tutta la memoria del mondo che, attraverso il viaggio di Claude Ridder, instaura il dominio della realtà miracolosamente ritrovata; rivivere il proprio passato cessa di essere l'attributo e la definizione della memoria. Claude Ridder non ha memoria perché **è** memoria nel mentre rivive. Ma rivivere è un nuovo modo di morire: tutta la memoria del mondo, sempre eguale a se stessa, non è tutto il mondo ma soltanto tutto il memorabile. Oltre tutto il memorabile c'è ben altro, conclude il film, tutto ciò che Claude Ridder non può nemmeno provarsi ad immaginare.

Non è necessario essere dei ginecologi per comprendere che l'odissea di Claude Ridder è la metafora di una resurrezione, condotta come il documentario di una gestazione. All'inizio Ridder giace all'interno del morbido ventre materno, nell'incoscienza del post-concepimento, mentre fuori i medici in camice bianco assistono. A mano a mano che la gestazione procede egli può muovere leggermente le gambe e le braccia. Circondato dal tiepido liquido amniotico (l'acqua calda del mare) l'uomo non percepisce che i vaghi contorni del fondo marino; per dissipare ogni equivoco, respira attraverso il tubo di gomma della maschera, del tutto simile al cordone ombelicale col quale la madre nutre il feto. Dopo qualche tempo Claude si muove energicamente nel ventre materno (si appoggia con tutto il corpo alle soffici e cedevoli pareti della macchina). Prima del previsto vi è l'improvvisa rottura delle acque: Ridder prova alternativamente la sensazione del lavaggio (la proiezione chiaramente onirica della ragazza che gli chiede di lavarle la schiena), dell'annegamento (l'uomo nella cabina telefonica piena d'acqua) e dell'emersione. Dalla morbida macchina comincia ad emergere il capo dell'uomo rosso e sudato, e a causa del precedente incidente, l'espulsio-



ne non può essere che improvvisa e brutale, pena il soffocamento: il colpo di pistola, lacerante come un vagito, e la ferita al cuore ci rendono molto efficacemente l'idea di un parto brutale e sanguinoso. Grazie ad un montaggio rapidissimo vediamo il contatto con la luce; Claude Ridder in piedi, boccheggiante, poi in ginocchio ed infine carponi, appena nato è già moribondo in una coincidenza conturbante di funzioni vitali e funzioni mortali. Dove la vita è assente non esiste differenza alcuna tra suicidio e resurrezione. Claude Ridder, prima di esalare l'ultimo respiro, potrebbe essere rimesso nella macchina, rivivere innumerevoli volte, verificare ogni volta il suo passato, ma ogni viaggio avrebbe la medesima conclusione. **Je t'aime, je t'aime** va contro le sue premesse. Non si tratta di un film fantastico o di un film folle ma di un film **logico**: mostrandoci logicamente il sempre eguale destino di Claude Ridder distrugge tutte le illusioni. Con lui muoiono i dubbi, i fantasmi e le incertezze, in una carneficina salutare, e Resnais ci lascia liberi di fare la rivoluzione.

**ENZO UNGARI**

# ...(Je) t'aime...

Il planetario: « Con questo l'arte ha generato un piccolo aggeggio gravido di un grande mondo, un Cielo e un Paradiso portatili, un grande universo dentro un'inezia di vetro, il bello specchio in cui la natura si mira, tutta stupita che questa volta l'Arte abbia superata e quasi generata la Natura ».

Foucault dice a proposito del racconto del terrore che non si tratta della scoperta di un legame tra letteratura e male ma che « l'indicibile, il brivido, lo stupore, l'estasi, il mutismo, la pura violenza, il gesto senza parola », « calcolati con la massima economia e con la massima precisione per l'effetto », si fanno « trasparenti a quel limite del linguaggio verso il quale si affrettano, annullandosi nella scrittura per la sola sovranità di ciò che vogliono dire e che è fuori dalle parole ». Linguaggi che rappresentano se stessi.

Forse l'elemento più specifico, e più inquietante, della Science fiction, come di qualsiasi altro **genere**, risiede nella **massima economia** e **massima precisione** attraverso le quali si **scrive**: la schematicità (superando il valore di un giudizio critico che non mi interessa), o il riflettersi infinito di essa nello spazio del **genere**, non è esclusivamente da riferirsi all'ambito della comunicazione, possibilità aperta e immediatamente richiusa, ma apre il discorso sul **linguaggio neutro**.

La presentazione dei **dati** non è indipendente dai problemi del linguaggio: la scelta dei **termini** è raramente priva di portata argomentativa, dato che la sua mancanza presupporrebbe, nell'ambito del linguaggio neutro, che dei **termini** siano suscettibili di essere indifferentemente utilizzati (...forma, varietà...) e contraddire la schematicità specifica.

Se generalmente l'intenzione argomentativa è indicata dall'uso di termini che si staccano dal linguaggio abituale, è vero anche che può ugualmente valere la scelta di un termine abituale (il **genere** usa **termini abituali**, che passano inosservati, con criteri di **massima economia** e di **massima precisione**); quando parlo di linguaggio neutro (contrapponendolo allo spessore dell'altro) non presuppongo, quindi, scelta neutra ma scelta che può apparire neutra: tento un'ipotesi sia sulla schematicità della struttura che sulla neutralità del linguaggio.

Il **genere** introduce nel linguaggio uno squilibrio essenziale: la necessità di essere sempre in **eccesso:** « il linguaggio non può più evitare di moltiplicarsi da se stesso ».

Lo spazio narrativo della SF: il **futuro** e il **possibile**.

Il **possibile** dà ambiguità, si sedimenta sia sul divenire (allora è semplice tautologia), sia sul **passato** (ipotesi più letteraria del fantastico) che, quando diviene quello esistenziale, non mi sembra potersi inscrivere negli schemi del **genere**: più specificatamente parlo della **memoria** che solo quando esce dall'area del singolo e diventa quella del **gruppo** ritorna alla SF (il ''passato'', l'era precedente...), e la memoria del singolo non è che una tipizzazione di un antefatto che lo ha traumatizzato.

Il **futuro**, ipotesi vettoriale, è più immediatamente il materiale della SF, si ri-codifica e si specifica in funzione al **genere**: di fatto, la possibilità del linguaggio di parlare di se stesso.

La denominazione **fantastico** (fantascienza) avvicina un genere specifico all'equivoco della letteratura fantastica (inutile cercare una discriminante: si inscrivono in due diversi spazî).

I miracoli del fantastico derivano dalla trasgressione all'ordine del linguaggio: l'ordine e l'equilibrio della ''natura'' rimangono intatti o solamente corrosi in superficie. E' lo stupore di certe correlazioni: è un **tono** dominante.

Lo spazio e il tempo sono quelli letterari: l'uomo non fa che ripercorrerli: ancora lo spazio euclideo: ancora la netta scansione del tempo. Ancora la disponibilità del ''reale'' a sottili variazioni, ad una ''poetica'' continuamente e stancamente ribadita.

Il giorno e la notte. Il sogno. Lo spazio caotico ancora popolato da metamorfosi: ancora paura.

E' forse dalla dualità **realtà-finzione** che quest'ultima si specifica. La **realtà** supera la **finzione** « ma per divenire ancora più fittizia senza cessare di essere tuttavia ''reale'' »: il **futuro** vive **anche** nel **presente**.

La **finzione**: « assottigliamento dello spazio » che « ci permette di andare con la facilità della linea retta, da un punto all'altro ».

« Per quest'altra volta », rispose Scharlach, « le prometto questo labirinto insivibile, incessante, d'una sola linea retta ».

Lo spazio del **fantastico** è quello, nonostante l'incubo, dell'uomo misurato e misuratore, dei luoghi rigorosamente determinati; « per l'uomo desertico e labirintico », « lo stesso spazio sarà veramente infinito, anche se egli sa che non lo è, tanto più anzi ». Da un lato lo spazio-rifugio, dall'altro quello non più meramente letterario dell'**adesso**: lo spazio-tempo, lo spazio curvo, la quarta dimensione: tutto un aspetto non più euclideo dell'universo: lo spazio-vertigine dei labirinti, l'**altrove** della veglia.

L'**espace humain** è il proteggersi dell'angoscia nello spazio-rifugio: è la volontà a non contaminarsi, ad ignorare uno spazio diverso: lo spazio del nulla, lo spazio del silenzio, lo spazio galattico.

La SF atraverso una codificazione, anche strumentale, contribuisce a trasformare il linguaggio in spazio sino al punto che « lo spazio, in sé, divenuto linguaggio, si parla e si scrive ».

**Je t'aime Je t'aime**. Altrove Resnais ha fatto muovere dei personaggi alla ricerca dell'espace humain nel quale diversi passati sarebbero, forse, riconfluiti. Ma esiste un diaframma tra spazio e memoria. Delle memorie individuali, possibilità di un'unica storia, non si ri-trovano, i frammenti non si ri-costruiscono: vi è l'ostilità di una città mutata: lo scontro di spazî inconciliabili. **Muriel.** Ora la cesura è interna. Lo spazio è il nulla della macchina. Il pentotal unisce indissolubilmente l'uomo e la sua proiezione: la cavia.



Incomincia un viaggio **indietro**.

Foucault racconta Borges: « Borges racconta la storia dello scrittore condannato al quale dio concede, nell'istante stesso in cui viene fucilato, un anno di sopravvivenza per terminare l'opera cominciata; quest'opera sospesa nella parentesi della morte è un dramma in cui appunto tutto si ripete, dato che la fine (che è ancora da scrivere) riprende parola per parola l'inizio (già scritto), ma in modo da mostrare che il personaggio che si conosce e che parla fin dalle prime scene non è se stesso ma quello che si prende per lui; e nella imminenza della morte, nell'anno che durano lo scorrere di una goccia di pioggia sulla sua guancia, il disperdersi del fumo dell'ultima sigaretta, Hladik scrive, ma con parole che nessuno potrà leggere, nemmeno dio, il grande labirinto invisibile della ripetizione, del linguaggio che si sdoppia e si fa specchio di se stesso. E quando l'ultimo epiteto è trovato (senza dubbio era anche il primo poiché il dramma ricomincia) la scarica dei fucili, partita meno di un secondo prima, colpisce al petto il suo silenzio ».

**Je t'aime Je t'aime**. La morte si riflette nelle infinite morti del personaggio: fra le altre due incidentalmente più rilevanti: il suicidio (giudizio finale di una immaginazione e inizio della storia) e il suo riflesso (finale) nello spazio asettico della macchina. Il viaggio **indietro** rettilineo, immediato, ci vede morire nei frammenti evocati. Le immagini segnano la fine, e la negazione, dell'immaginazione. Il film si auto-rappresenta.

L'immagine è l'assommarsi del banale quotidiano continuamente reiterato; la ''realtà'' ridotta nell'ambito del **familiare** (... il lavoro, i viaggi, le vacanze...) si cadaverizza in una ossessiva ripetizione di se stessa: è l'ambiguità del pretesto affettivo, dei sentimenti.

Alla fine del viaggio, ma anche qui ora, si effettua l'assassinio del tempo del ricordo con una esorcizzazione continua del presente.

Solo ora nuotare sott'acqua è fuga in profondità (« galleggiare è rischiare di affondare »), è propiziare il naufragio: « l'immagine imprudente sprofonda nella sua stessa profondità ».

Dove potrebbe iniziare un discorso specifico sul rapporto associativo incomincia, di fatto, un discorso sull'afasia.

... nuotare sott'acqua, nuotare sott'acqua, riemergere... riemergere, guardare lei... guardare lei, parlarle... ancora sott'acqua, riemergere... guardare lei fra gli scogli... riemergere, parlarle...

Sulla base del ''rapporto associativo'' si sviluppa una nuova disponibilità della struttura (discorso) non più legata alla definizione di linearità (contrapposizione di elementi) ma che mette in atto un arricchimento, una modificazione continua del significato.

La modalità della selezione tra termini alternativi implica la possibilità di sostituire uno dei termini all'altro: « parole che hanno qualcosa in comune », termini relazionati tra loro per somiglianza o per differenza ottenuti attraverso una limitazione del ''reale'': termini legati da un rapporto in absentia, serie mnemonica virtuale.

La regressione afasica, immagine speculare del processo acquisitivo, è difficoltà nell'avvio, fallimento nel punto di partenza, difficoltà a formulare un discorso chiuso come il monologo: il discorso diviene reattivo: è l'assoluta necessità di un interlocutore.

Ad un senso **deluso** subentra un senso **deludente**.

**Je t'aime Je t'aime**. Il personaggio-pretesto non chiarisce se stesso, la fine della sua disponibilità a spiegarsi è anche il suicidio: le innumerevoli morti nel tempo e nello spazio (« morì centinaia di morti, in cortili le cui forme e i cui angoli esaurivano la geometria ») si condensano nella macchina, unico e definitivo interlocutore.

« L'Aleph è uno dei punti dello spazio che li contiene tutti quanti », è « il microcosmo di alchimisti e cabalisti, il nostro concreto, proverbiale amico, il multum in parvum », è anche « l'oggetto

segreto e congetturale il cui nome gli uomini usurpano ma che nessun uomo ha guardato: l'inconcepibile universo ».
Penso al Viaggio Allucinante, tratto da una sceneggiatura di Isaac Asimov, ancora alla SF, poi al cinema americano: in fondo a due tipi diversi di **tranquillità**: quella biologica del 70 mm. e quella letteraria del cinema europeo.
Se l'esotismo tecnologico, uno degli esotismi possibili, consuma gli oggetti ad una velocità accelerata (penso alla necessità di una continua invenzione nel cinema americano; ai romanzi e alle macchine di Eric Frank Russell), la macchina di **Je t'aime Je t'aime** è l'Aleph: in cantina, proprio sotto la sala da pranzo.

« La scala della cantina è ripida, gli zii mi avevano proibito di scendere, ma qualcuno disse che vi era un mondo là sotto. Si riferiva, lo seppi dopo, a un baule, ma io capii che vi era un mondo. Scesi di nascosto, rotolai per la scala vietata, caddi. Quando riapersi gli occhi vidi l'Aleph ».

« Accuccia a terra quel corpaccione e conta diciannove scalini » . . .

**LUIGI COLLO**

JE T'AIME JE T'AIME (id.); *r.*: Alain Resnais; *sc.*: Jacques Sternberg; *f.* (eastmancolor): Jean Boffety; *scg.*: Jacques Dugied e Pace (la macchina); *m.*: Krzysztof Penderecki; *fon.*: Antoine Bonfanti; *mo.*: Colette Leloup; *int.*: Claude Rich (*Claude Ridder*), Olga Georges-Picot (*Catrine*), Anouk Ferjak (*Wiana Lust*), Van Doude (*Jan Rouffer*), Annie Fargue (*Agnès de Smet*), Georges Jamin (*Dr. Delavoix*), Marie-Blanche Vergne (*Marie-Noire Demoon*), Bernard Fresson (*Bernard Hannecart*), Yvette Etievant (*Germaine Coster*), Irene Tunc (*Marcelle Hannecart*), Dominique Rozan (*dr. Haeserts*), Yves Kerboul (*Xammers*), Carla Marlier (*Nicole*), Ray Verhaege (*Goofers*), Pierre Barbaud (*Levino*), Alain McMoy (*Moyens*), Vania Vilers (*Jacques Rheuys*), Georges Jamin (*chirurgo della clinica*), Claire Duhamel (*segretaria di Ridder*), Annie Bertin (*la giovane madre*), Hélène Callot (*nurse*), Alain Nadier (*ispettore*), Jean Piere (*editore*), M. Floquet (*Grabet*), Pierre Motte (*Lambert*), Jean-Louis Richard (*l'amico nel vagone ristorante*); *pr.*: Mag Bodard per la Parc Film-Fox Europa; *o.*: Francia, 1968; *du.*: 95'; *d.*: Fox.

# I giorni della creazione

## I frammento

Interno locanda, sera.
Due infermieri entrano nella locanda, scorgono il curato e vanno verso di lui.
Al loro avvicinarsi il curato si alza timoroso.
Primo infermiere: Allora, signor curato, siete ancora uscito?
Secondo infermiere: Ci avevate promesso di essere SAGGIO... bisogna rinchiudervi, la sera...
Vediamo l'infermiere che gli presenta la camicia di forza.
Il curato: Non ne ho bisogno... ve ne assicuro... sto bene, ora... voi mi conoscete...
Primo infermiere: E' proprio perché la conosco... andiamo...

Ma il viaggio di Pietro e Giovanni oltre lo spazio e nel tempo continua superando l'impatto con la "stranezza" dell'abate, che rimane fuori di loro, oggetto di stupore curioso al di qua di una messa in discussione verificatrice del turbamento. I destinatari della provocazione sono altri.
Anche per noi, nel **sogno dentro un sogno**, la pazzia del curato di Chevilly rimarrebbe un "fatto" senza alcun attributo, un divertissement all'interno della finzione, se non intervenisse il sospetto che una delle possibili chiavi di volta passi proprio per quell'osteria, al margine della strada di Fontainebleau. Forse.



Dopo l'intervento degli infermieri che sanzionano la diversità di cui nessuno si era accorto, il film assume un andamento ancora più caotico e nervoso, oltraggiando qualsiasi limitazione pudibonda. E ci costringe a ri-verificare ciò che era stato liquidato sommariamente per cercare altrove un approccio di possibile penetrazione.
Riconosciutagli la pazzia, Buñuel libera i suoi umori repressi con tutta la causticità di cui è capace: ora, dopo che mi avete rinchiuso, e qualificato tra virgolette, potrò non avere più timori per i miei deliri, legittimati dall'anormalità. Il che presupporrebbe un autocastrarsi, l'accettare di essere fuori e non incidere, se non si inserisse un dubbio, il sospetto che i ruoli siano da invertire, e che solamente un fittizio gioco delle parti abbia sclerotizzato per comodità le categorie del sano e del folle.
Così l'abate come Luis ne sono la riprova fuori e dentro la finzione, entrambi portatori di questa alterità che lascia perplessi e smarriti rendendo indeterminato il confine tra i due termini — umani, storicamente individuati, quindi **mutabili**.
Gli infermieri — rappresentanti l'**ordine** dei sani — ci dicono nella finzione che il prete è pazzo, ma fino ad un momento prima aveva discusso correttamente di teologia e non si era tradito; un gesto di stizza, che potrebbe anche intendersi come legittima reazione di una coscienza profondamente religiosa di fronte ad affermazioni ereticali, non è sufficiente a concludere in maniera definitiva, assolutizzando quello che può essere casuale.
La tensione verso una placante sicurezza che ci restituisce alla nostra razionalità imporrebbe di violentare l'opera per recuperarla alle categorie mentali, fuori del **caos**.
A questo punto, smarrita la **via lattea**, si corre veramente il rischio di negare "l'ambiguità" riconosciuta a prerogativa del voyage dans l'impossibile, ed affossarsi nel pozzo senza fine delle (in)certezze chiarificatorie ed interpretative. Se scegliamo di essere compagni di strada di Pietro e Giovanni non c'è più tempo per indugiare fuori del sogno di don Luis de Calanda; perdiamoci nella sua scelta di libertà, scrutando nel caleidoscopio della fantasia non-rispettosa, che turba e dichiara guerra a tutte le "verità" accumulate dopo la morte dell'immaginazione ed il gusto felice di usarla per opporsi.

## II frammento

L'annullamento della logicità consequenziale del "prima" e "dopo", sconvolgendo le categorie temporali date, inventa il fluire storico come **presente continuo** da analizzare ex novo da un punto di vista sconosciuto, instaurando l'approccio con un'ottica cosmica, al di là delle stelle, oltre l'ora e il qui. Dagli spazi siderali, nella quarta dimensione, il piano umano è uno svolgersi contemporaneo e **continuo** che annulla le convenzioni — nostre — creando una storia (si può ancora chiamarla così?) senza passato e senza futuro: la terra vista dalla luna.
Ma è anche, se si vuole, la prospettiva che la religione attribuisce alla divinità, suprema ordinatrice e contemplatrice degli avvenimenti terreni. Dall'assolutezza dell'iperuranio, la visione è di un tutto nel suo svolgersi estensivo davanti al (cine)occhio onnipotente che cala la sua attiva presenza di vigile entità superumana.
Il presente — come tempo dell'azione, dell'impossibilità del non-intervento — a cui Buñuel riconduce la storia (che sia religiosa — schematicamente — è già demistificatorio), chiarisce la volontà di porsi per operare su di essa e re-inventarla capovolgendo il consueto, se necessario. Appropriandosi del punto di vista (e non solo) divino la riduzione del metafisico al fisico è avvenuta; dalla proprietà alienata nell'astratto alla riconduzione « del-

l'essere assoluto, il Dio dell'uomo, all'essere stesso dell'uomo » (1).
Il ribaltamento imprevisto ha consacrato la cessazione del mistero. Non ci possono essere dubbi, siamo nell'anno zero dopo la morte — definitiva — di **Dio**. Nessuno pare essersene accorto, ma la bestemmia più terribile è stata pronunciata quando l'umano Luis ha rimosso la prerogativa dell'onnipresente, impossessandosene.

Questo è il primo urlo blasfemo dissacratore contro il mito ed anche, da una diversa angolazione (ma certo convergente con l'altra), il riconoscimento dell'uomo come creatore di se stesso, non solo della sua esistenza materiale, ma anche del suo modo di essere e della sua esistenza specifica. Ciò che Buñuel ha cercato di realizzare nella **Via Lattea** è un'interpretazione dell'umano e del mondo che sia insieme impegno di trasformazione e, in questo senso, attività rivoluzionaria.

L'impossibile viene a portata di mano, realizzando l'Utopia, se la presa di coscienza avrà liberato le forze potenziali della classe riconosciutesi agenti nella dialettica storica. Iniziamo la rivoluzione facendola. Un primo atto in suo favore potrebbe anche essere il risveglio dal sonno dell'oppio che ha narcotizzato la volontà dell'uomo-bambino nel suo tendere verso l'affermazione totale, legandolo alle primitive paure irrazionali, scientificamente ordinate per una teoria della castrazione.

III frammento

A spasso con Lazarillo de Tormes, Don Chisciotte, Guzmán de Alfarache ogni incontro avventuroso è possibile; senza tregua, tra mulini a vento che paiono guerrieri e guerrieri (forse) scambiati per mulini a vento, tra ladri beoni sognatori commedianti puttane, la fantasia impazza nevroticamente in spasmodica attesa del nuovo diverso accadimento che non si riesce mai a rinchiudere nel tranquillizzante già previsto. Ci scopriamo coinvolti a partecipare del gioco fantastico per saperne ancora di più sull'eroe scalcinato — che agisce come un folle e parla come un saggio — senza che alcuna strana ed esilarante scoperta inventiva possa mai indisporci costringendoci al rifiuto. L'adesione è totale.

Se l'orgia della fantasia è la condizione sine qua non del romanzo picaresco spagnolo, almeno nella misura in cui riflette un che di mobile, di aperto e di imprevedibile all'interno della struttura socio-culturale, gli avventurieri che accettano l'itineriario del picaro, vinti dalla lettura, si ri-dispongono al bizzarro liberando l'onirismo compresso nei meandri di una razionalità quasi azzerata per ricominciare non più qui la mise en scène di una nuova vita con i fantasmi reali del proprio alter-ego.

L'approccio attraverso la mediazione del "genere" — conosciuto — conduce allo scontro rendendo accettabile — non ancora accettato — lo scandalo dell'eversione e del rifiuto blasfemo. Oltre i limiti della convenienza sacrale, il delirio esasperante di Buñuel è già espresso. Nella **Via Lattea** ritroviamo tutto questo. Con lui l'immaginazione "rivoluzionaria" al potere non è più solo — o ancora — una frase scritta su di un muro, ma la prassi quotidiana. Contro l'appiattimento di ogni facoltà critica e possibilità creativa, per capovolgere una realtà au contraire.

La sistematica del rifiuto passa certamente per la violazione del tabù (sacro), per la sua desacralizzazione liberante. Le proibizioni e le restrizioni legate ad un tabù ci condizionano, limitano l'invalicabile pauroso, al di là del quale c'è la punizione dell'offesa. Ma il desiderio di violarlo continua a sussistere nell'inconscio; gli uomini obbedienti mantengono un atteggiamento ambivalente e l'espiazione della violenza del tabù mediante la rinuncia dimostra come l'obbedienza stessa si fondi su di una "abdicazione". Per scelta arcaica, perduta nel mito secolare. Oltre c'è il mutamento, l'acquisizione di una nuova sicurezza ed in parte una presa di coscienza in senso umanamente più avanzato.

La soglia del non-concesso è varcata percorrendo la **Via Lattea**; le icone religiose tradizionali ci appaiono in tutta la loro "usualità", immediatamente riconoscibili. Le jeux de massacre di Buñuel le rende provocatoriamente oltraggiate all'interno di ogni singola inquadratura o nel contesto di una sequenza o più sequenze: l'orgia del vescovo, la prostituta, il rosario impallinato, i ciechi, e si potrebbe continuare.

L'impressione è che la Weltanschauung religiosa sia stata profondamente scossa, anche se in apparenza i dogmi reggono ancora bene, il malessere e l'oppressione si diffondono dopo aver visto **La Via Lattea**. Le assurdità, le aberrazioni rimosse dal fondo del subconscio, si ripresentano disturbatorie. Il "pensato di nascosto" con vago sapore di bestemmia, il "mai coscientemente pensato", ci aggrediscono obbligando una verifica.

Ormai la pace non tornerà più, neppure quando lo spettatore, sollevato dall'arrivo di Pietro e Giovanni a Compostela, pensa una **fine**; Buñuel lo ribadisce: la camera repentinamente si sposta dalla presunta inquadratura conclusiva e ci riporta all'inizio, perché tutto ricomincia e non si può dimenticare.

Il Week-end di Buñuel è durato un po' più di un sabato sera ed una domenica mattina, ma anche questo è terminato, a suo modo, con una ribellione. Probabilmente al ritorno, dopo la delusione di Compostela, Pietro e Giovanni entreranno a far parte dei militanti del Fronte di Liberazione della Seine et Oise.

IV frammento

Parafrasando Ortega y Gasset: non esiste film alcuno il cui potere di allusione al significato universale della vita sia così grande. E tuttavia non ve n'è alcuno in cui si trovino meno anticipazioni, **meno indizi per la sua interpretazione**.

**FABIO CARLINI**

LA VOIE LACTÉE (La via lattea); *r.*: Luis Buñuel; *sc.*: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière; *f.* (eastmancolor): Christian Matras; *scg.*: Pierre Guffroy; *co.*: Jacqueline Guyot; *partitura sonora*: Luis Buñuel; *fon.*: Jacques Gallois; *mo.*: Louisette Hautecoeur; *int.*: Paul Frankeur (*Pierre*), Laurent Terzieff (*Jean*), Alain Cuny (*l'uomo dal mantello*), Edith Scob (*Maria, madre di Gesù*), Bernard Verley (*Gesù*), Françoise Maistre (*il curato pazzo*), Claude Cerval (*il brigadiere*), Julien Berthieu (*il maître d'hôtel Richard*), Muni (*una religiosa giansenista*), Ellen Bahl (*madame Garnier*), Michel Piccoli (*il marchese de Sade*), Agnès Capri (*la direttrice dell'Institution Lamartine*), Michel Etcheverry (*l'inquisitore*), Pierre Clementi (*l'angelo della morte*), Georges Marchal (*il gesuita*), Jean Piat (*il conte*), Denis Manuel (*Rodolphe, studente protestante*), Daniel Pilon (*François, suo amico*), Claudio Brook (*il vescovo*), Jean-Claude Carrière (*Priscilliano*), Douking (*il pastore con la capra*), Parcel Pérès (*il curato dell'albergo spagnolo*), Delphine Seyring (*la prostituta*); *pr.*: Serge Silberman per la Greenwich Films Production (Paris)-Fraia Film (Roma); *o.*: Francia-Italia, 1968; *du.*: 92'; *d.*: Medusa.

(1) Feuerbach, "L'essenza del Cristianesimo".

# La donna che morì due volte

In **The Enforcer** (La città è salva, 1951) si tratta di portare avanti un'inchiesta veramente pericolosa. L'oggetto dell'inchiesta è una ragazza dalla personalità molto ambigua: Theresa Davis-Angela Vetto (Pet Joiner). Natura ambigua che ha il suo corrispettivo in quella dell'opera stessa, massimamente, e nel carattere così contraddittorio dell'eroe-protagonista: il Vice Procuratore Distrettuale Martin Ferguson (Humphrey Bogart). Se solo il caso e l'imprevisto costituiscono una fonte di minaccia reale per la Murder Inc., l'impresa di Bogey-Ferguson non può non essere una impresa disperata, e la sua vittoria una vittoria solo apparente. Il fatto che un killer al soldo della banda si innamori dei begli occhi di Angela-Theresa, la pericolosa testimone e sua vittima prescelta, uccidendo un'altra ragazza al posto suo, ha un evidente significato d'irrisione nei confronti della logica, della razionalità e del trionfo provvisorio delle Forze del Bene. In questo modo la finzione del film non fa altro che porre, in realtà, queste forze benigne di fronte a una logica così stringente e a un potere così terrificante nei cui confronti nulla possono le armi più tradizionali. Cosa che equivale ad ammettere che la battaglia contro il crimine è una battaglia persa in partenza, e che quindi la città non è mai salva del tutto. Come il delitto primario, anche la Murder Inc. si ripete e rivive continuamente.
Sotto questo punto di vista il film del non credité Raoul Walsh presenta una serie di curiose analogie con **The Legend of Lylah Clare**. Prima di tutto in entrambi i casi si tratta di scovare una ragazza misteriosa. Inoltre il titolo francese del primo film risulta molto istruttivo specie se applicato al secondo: infatti, non diversamente da Theresa Davis-Angela Vetto, anche Elsa Brinkmann-Lylah Clare non è che ''une femme à abattre''. In sovrappiù la scoperta di Elsa Brinkmann, come quella di Angela Vetto, più che a chiarire un mistero serve soltanto ad infittirlo maggiormente. E così, come il Vice Procuratore Ferguson anche il metteur en scène Zarkan dovrà, presto o tardi, ammettere la sua intrinseca sconfitta. Ancora una volta assistiamo allo stesso fenomeno: tipici elementi d'irrazionalità e di casualità stanno a garantire la razionalità ferrea e la potenza schiacciante del Sistema. Sistema che è quello del Crimine in **The Enforcer** e Sistema Hollywoodiano in **The Legend of Lylah Clare**, vale a dire: una stessa metafora dell'America. **Underworld U.S.A.** da una parte; **An American Dream** dall'altra.
Del resto già Raymond Chandler, con splendido e saputo sincretismo aveva operato l'assorbimento dei due universi, favorendone (e mostrandone) la compenetrazione, in perfetto stile Sparamount, collocando la semplice arte del delitto e quella più complicata del cinema nel contesto più ampio e più sinistro della lotta per la vita. E come non osservare che la scena forse più violenta e sanguinosa, e anche la più delirante, di **Point Blank** si svolge nel locale notturno che è meta delle evoluzioni di Walker, L'Ombra che Cammina, e che non a caso si chiama ''Movie House''? Inoltre lo stesso Raymond Chandler, e con lui Philip Marlowe, non ha mai fatto mistero del suo amore per gli elisabettiani. Lo stesso amore che ritroviamo alla base del cinema di Robert Aldrich e della sua ultima fatica. Infatti, come Amleto può essere spettatore dell'« Amleto », così Elsa-Lylah può essere spettatrice di **The Legend of Lylah Clare**. In questo modo il film di Aldrich, oltre ad essere un film sull'America, come quello di Walsh, è anche un film sul cinema. Sarebbe più esatto dire, allora, che si tratta di un film sull'America in quanto esercita la propria critica, prevalentemente, sui modi con i quali la



America riflette (o non riflette) su se stessa, e cioè con i modi propri del cinema. E' in ragione di questo suo costante riferimento al cinema che **The Legend** appare letteralmente infarcito di motivi che sono tipicamente cinematografici.
Come la Bibi Andersson di **Persona** e la Liv Ullmann dell'**Ora del lupo** sono coinvolte nelle ossessioni di Elisabeth Vogler e di Johann Borg (di cui costituiscono le rispettive **almae**) e le assumono facendole proprie, sino al punto di una vera e propria e inestricabile identificazione con i loro **doppi**, così succede di Elsa Brinkmann che finirà col riconoscersi nel destino e nell'evoluzione di Lylah Clare. E lo stesso Zarkan non è niente di diverso da una specie di Barone Frankenstein. Solo che la sua attenzione e le sue cure sono rivolte più alla Cinémathèque che alla Morgue provinciale, dove attingere tutti i cadaveri che gli servono, smanioso di restituire loro la vita (o il suo simulacro) non tanto con la scintilla **strappata all'uragano di James Whale**, quanto con l'energia che deriva dalla vita stessa di Elsa Brinkmann. Un'altra differenza deriva dal fatto che i due personaggi compiono operazioni che sono essenzialmente diverse nei loro risultati: precari quelli che secondo la norma ottiene il chirurgo, di gran lunga più durevoli quelli del metteur en scène. Il fatto è che mentre l'uno seziona e ricuce insieme, l'altro filma e, al massimo, taglia e rifonde nel montaggio. Ma oggi non possiamo fare a meno di ricordare il Barone Frankenstein senza associargli un altro personaggio che è sorto di recente: il Dottor Sapirstein. Ecco un altro agente del Male che assomiglia molto da vicino sia a Frankenstein che a Zarkan. Ma mentre il Barone Frankenstein si limita ad andare in cerca di cadaveri da rendere acconci a una sorta di vita scalcinata e sue sole preoccupazioni sono quelle che dipendono dallo stato di conservazione del cervello, degli arti, dei muscoli e del sistema nervoso, il Dottor Sapirstein sa guardare molto più lontano e in profondità, dato che il problema più assillante, per lui, è quello delle anime. E' per questo che il primo annovera delle cicatrici e si interroga sul **come**, mentre il secondo si interessa maggiormente al destino della sua creatura e le domande che si pone vertono soprattutto sui **perché**. Ed è forse per questo che il Barone Frankenstein si esaurisce nelle sue operazioni, che non a caso gli si rivoltano contro, e ne provocano lo scacco, mentre invece il Dottor Sapirstein compie un'opera vera e propria, e una volta che l'ha realizzata (oppure favorita) può persino ritirarsi in dispàrte e mettersi a contare, tutto trionfante, gli anni che verranno dopo l'anno 1, il 1966, ma anche il 2001, l'anno di apparizione dell'opera e l'anno della venuta di Adrian, figlio tanto di Rosemary Woodhouse quanto di Thomas Mann (in realtà, come Adrian Leverkühn, anche il piccolo Adrian ha già in mente una sua personale **Apocalypsis**, da comporre e da far conoscere) e di Frederick Rolfe, alias Baron Corvo, l'inventore di Adrian the Seventh, L'Antipapa e l'Anticristo. Ma in realtà Zarkan può sfidare l'abisso e colmare tutta la distanza che lo separa dal Barone Frankenstein, dal momento che anche questi ha incominciato di recente a occuparsi delle anime e dell'autentica creazione, e cioè dal momento in cui si è messo a creare la donna (**Frankenstein Created Woman** di Terence Fisher). A un certo punto di questo film Kristina (Susan Denberg) si getta da un ponte nelle acque del fiume sottostante, dopo avere assistito alla macabra esecuzione del suo innamorato, Hans (Robert Morris), incolpato di un delitto commesso da altri. Ma il Barone Frankenstein saprà recuperare la salma e le ridarà una nuova vita, ripagandola di tutte le umiliazioni subite in precedenza. Come succede a Elsa Brinkmann che una volta incontrato il suo Pigmalione-Frankenstein nella persona di Lewis Zarkan verrà ripagata anch'essa di tutte le mortificazioni cui era stata sottoposta in passato, nel bordello per persone dai gusti particolari in cui ha avuto inizio la sua carriera

di stella cadente, e ne otterrà un nuovo corpo e un nuovo volto. Ma la loro intrinseca affinità non si ferma a questo punto. Infatti, come Kristina che assumerà la personalità di Hans e si trasformerà in suo strumento di seduzione e di vendetta (una specie di Julie Kohler, dunque), anche Elsa Brinkmann dovrà identificarsi totalmente con Lylah Clare, diventare strumento di seduzione e prendersi la sua rivincita su Zarkan. Il fatto è che entrambe sono vittime di operazioni diaboliche che né Frankenstein né Zarkan possono controllare mai completamente. Entrambi si interessano più all'atto della creazione in se stessa che alle loro creature, e queste possono benissimo essere sacrificate in nome di un ordine da affermare o da ristabilire. Questo il prezzo del sacrificio di Kristina-Hans come di quello di Elsa-Lylah: l'unica differenza è che mentre teatro delle gesta di Victor Frankenstein sono le selve e le cantine dei Carpazi, quelle di Zarkan si svolgono di preferenza nei teatri di posa di Barney Sheean, in California.

Sia Kristina-Hans che Elsa-Lylah metteranno fine alle loro vite così ambiguamente promiscue facendo un tuffo nel vuoto: la prima scegliendo la soluzione finale di Ofelia, la seconda precipitando al suolo sotto la tenda di un circo appositamente allestito in occasione di un piano sequenza non meno sanguinoso di quelli di **Week-End**. Gesti simili a quelli con cui Rosemary si getta a terra, precipitandosi fuori dall'ascensore, per sfuggire all'inseguimento del suo marito putativo, Guy, e del Dottor Sapirstein, nel momento in cui sia il parto che il party epifanico sono più vicini, come se volesse quasi inconsciamente procurarsi l'aborto per neutralizzare in tempo gli effetti della sua maculata concezione, né più né meno come faceva un'altra satanica donna del cinema, la Gene Tierney di **Leave Her to Heaven** (Femmina Folle, 1946) di John Stahl, che tra l'altro, col suo motivo delle rassomiglianze e delle reincarnazioni possibili, ha molti punti in comune con **The Legend**. Così come tutti tentativi di aborto sono anche i capitomboli di Kristina e di Elsa che non possono più sopportare l'intimo riconoscimento che le porterebbe ad ammettere: "Je est un autre".

Susan Sontag ha osservato a proposito di **Persona** che ci troviamo davanti a un caso di parassitismo e di vampirismo. La stessa cosa vale anche per **The Legend**: solo che il rapporto di parassitismo, di cannibalismo e di vampirismo si è fatto molto più ampio, dato che tutti sono vampiri, cannibali e parassiti. Lawrence Durrell, parafrasando gli elisabettiani, suggerisce di scrivere la parola "love" alla rovescia, "evol", considerandola come l'inizio di un'altra parola: "evolution". Ecco un gioco di parole che ci aiuta a comprendere molto bene la sorte di Elsa-Lylah. Infatti è solo nell'amore, per Lylah e per Zarkan, che Elsa continuerà ad evolversi, e, come l'Alma di **Persona**, potremmo persino sentirla affermare: "Io mi evolvo continuamente". Ma sia il suo amore tortuoso che la sua evoluzione, saldati in coppia, non faranno altro che condurla in faccia allo stesso nulla, e cioè al salto mortale che può far cessare oppure rinsaldare maggiormente un'altra assurda convivenza di maschera e persona, di parola e di silenzio, di creazione e di creatura, di gesto e d'inazione (nel vacillare di Zarkan già pronto a rinchiudersi nella sua cripta-mausoleo), di carnefice e di vittima esemplare (nell'unità di un'opera assolutamente postuma come una specie di "Ritratto Ovale"). In **Persona** si descrive scrupolosamente un terrificante processo di dissolvimento e di confusione della personalità. A un certo punto Alma grida a Elisabeth: "No, io non sono te". E questo dissolvimento della personalità viene reso col tema del vampirismo e con quello della resistenza di una personalità che vorrebbe arginare l'invadenza di un'altra, più forte della sua. Anche Elsa vorrebbe lottare con la personalità invadente di Lylah, e per questo cercherà di assumerne volontariamente l'aspetto, il comportamento, la voce, il carattere e la sua stessa sorte, ma a nulla serviranno sia la sua resi-



stenza che la sua pretesa lucidità. In realtà anche Elsa si comporta come Alma che a sua volta succhia il sangue e la vita di Elisabeth. Così, quella che maggiormente pare resistere si rivela la più debole e la più indifesa. Solo che Elsa non affonda i suoi canini nel collo di Lylah; più ambiguamente si limita ad ascoltarne vecchie registrazioni e a studiarne vecchi film, cercando di imitare alla perfezione il suo modello. Ma, meno vicino alle preoccupazioni metafisiche di Bergman, Aldrich sembra rifarsi più direttamente al Roger Corman di **The Tomb of Ligeia**. I motivi sono gli stessi: da quello della donna opera d'arte (**Morella**) a quello del trionfo dell'Amore sulla Morte, che viene celebrato a prezzo della mostruosa reincarnazione di Ligeia nel corpo della sua rivale. Trionfo dell'amore che avviene sotto il segno e in nome delle Forze del Male e delle Tenebre, né più né meno come in **Vertigo**. La stessa scelta dell'interprete (Kim Novak) è molto eloquente, e ancora più eloquente è la fine che Elsa-Lylah condivide con Judy-Madeleine: un salto nel vuoto. Ma al di là di queste analogie esteriori è l'atteggiamento di Aldrich che è molto simile a quello di Hitchcock: lo stesso atteggiamento nei confronti di un personaggio (Zarkan e Scottie) che cerca disperatamente di ricreare una donna a partire dall'immagine mentale e dall'ossessione di una morta. Entrambi non sono che due maniaci: Zarkan non si comporta diversamente da Scottie. Questi porta Judy in una sartoria e le fa indossare un tailleur identico a quello che portava Madeleine. Come un maniaco sceglie le scarpe che acquista per lei. Più tardi Judy si mostrerà a Scottie per la prima volta dopo essersi schiarita i capelli. Ma Scottie non è ancora soddisfatto. Manca il tocco definitivo, il sigillo del genio, perché l'immagine di Madeleine sia finalmente ricostruita alla perfezione: Judy ha dimenticato di sollevare i capelli in uno chignon dietro la nuca. Adesso l'immagine mentale è la donna in carne ed ossa, l'originale è la copia, la rappresentazione è la realtà, l'apparenza si fa essere, l'illusione si trasfonde nella verità, Judy è Madeleine, finalmente la donna vive due volte.

D'altronde nella prima parte di **Vertigo** Scottie seguiva Madeleine in un cimitero. Così lo spettatore può seguire Elsa nella prima parte di **The Legend**, durante la sua passeggiata "d'entre les morts", quando si sofferma sulle tombe di "Fatty" Arbuckle, Gary Cooper, e Marylin, con la partecipazione straordinaria di Lylah Clare. Inoltre, è a questo punto che viene messa in evidenza un'insegna che annuncia la programmazione di **The Dirty Dozen**, cosa che se da una parte dà ragione a quanti avevano già dato per morto Aldrich (che sa di esserlo, e che non a caso si autocita in questo contesto mortuario), dall'altra ci mette davanti a un'altra resurrezione della carne e dell'intelligenza, non meno portentosa, e cioè a quella dello stesso Aldrich, redivivo, sul le orme di Lylah **revenant**. In realtà sia Scottie (e Hitchcock) che Zarkan (e Aldrich) sono dei necrofili, ma mentre il primo si mette al servizio del Male con la M maiuscola, il secondo si mette più o meno ambiguamente al servizio del Sistema. Cosa che non gli impedisce, però, di fare la stessa fine. Scottie rimarrà sospeso, tra il cielo e la terra, nell'ultima inquadratura di **Vertigo**. Zarkan, invece, toccherà il cielo con un dito dopo aver filmato gli ultimi attimi di vita postuma di Elsa-Lylah precipitata a terra. Questa ha mancato la presa del fatale trapezio, ma Zarkan non mancherà l'appuntamento con l'ultima ripresa del suo film. Il fatto è che mentre Scottie è l'Angelo che si ribella al suo Creatore, Zarkan invece aspira direttamente a ricoprire questo ruolo. Alla fine Scottie non sa nulla e appare completamente perso (il mistero del falso film all'interno del film vero Hitchcock ce lo chiarisce molto tempo prima della sua conclusione, né più né meno come Truffaut nella **Sposa in nero**, e così non fa altro che infittire quello che sopravvive e si ingigantisce nella co-

scienza turbata di Scottie e dello spettatore), mentre invece sia Zarkan che lo spettatore del film di Aldrich sanno benissimo che fine ha fatto Elsa-Lylah. Piano piano, dolce carrello in avanti, la verità ci viene spiattellata in tutta la sua evidenza. E a chi non l'avesse ancora afferrata totalmente, Aldrich gliela ridice, al termine del suo tuffo personale, e non meno distruttivo, nei miti del cinema, senza buone maniere e preziosismi, col filmino pubblicitario del dog-food che si pone come un vero e proprio scioglimento del film sia a livello stilistico che a quello narrativo. Così il leone che costituisce il marchio di fabbrica della M.G.M. conosce un'altra mutazione dopo quella che gli ha fatto vivere Polanski in **The Fearless Vampire Killers**, facendogli spuntare un paio di canini molto aguzzi. Infatti l'ultima inquadratura di **The Legend** (ma ormai siamo passati dalla Leggenda alla Storia) è costituita dal fotogramma fisso di un cane in primo piano che si pone come l'esatto corrispondente della prima inquadratura del film, e cioè quella del marchio M.G.M., vero e proprio momento recuperato all'interno del film, né più né meno come succede del marchio Universal al termine di **Le Scandale**. Come il Conte Zarroff (cui tra l'altro rimanda la prima parte del suo nome e al quale assomiglia in modo impressionante durante i vari flash-back), anche Zarkan si trova ad operare circondato dalle belve, dal leone sgnaurante della Metro ai cani infoiati della Barkwell. Il fatto è che la sua è una partita non meno pericolosa. Infatti sono i cani a mangiarsi tutto, Elsa-Lylah, Zarkan e lo stesso film, ma l'ultima parola spetta sempre ad Aldrich che, dal canto suo, si limita a sputacchiare cinicamente nel piatto, e come tutti i negatori si libera dell'etichetta (marchio di fabbrica e convenzione), e cioè non sta più al gioco, ignorando persino le posate, grande coltello compreso. Il cinéphile cede il passo al cinofilo. La storia di una serie di individui divorati dal milieu e dalla società in cui vivono e rivivono diventa il pretesto per un film che pare fondato sulle metamorfosi di un'immagine, immagine come fantasma e come generatrice di fantasmi. Non c'è più niente di reale e di onirico ma soltanto la realtà dell'immagine e lo spazio e il tempo aberranti di un'opera che mette costantemente a nudo se stessa in quanto falsa realtà realizzata. Così **The Legend**, nel mostrarci le trasformazioni di una singola immagine, quella della femme fatale, risulta ancora più frustrante nei riguardi dello spettatore, in quanto sa esibire le vicissitudini e il retroterra del desiderio, dell'amore e del fascino degli esseri e dei miti che ad essa sono ancora legati. Di qui il carattere attivo e dialettico dell'alternanza di esseri e di fantasmi, di progetto e di opera realizzata. Si ha l'impressione di trovarsi davanti a un film postumo, ma questa impressione deriva dal fatto che ci troviamo davanti alla morte di un'immagine, **dell**'immagine, nel momento in cui è scomparsa ogni traccia di vita a farle da contrappeso. Aldrich, come Zarkan, è un inguaribile necrofilo, in quanto le sue fornicazioni avvengono nei cimiteri, ma il suo cimitero preferito, in questo caso, sembra essere quello dell'immaginario. Così, alla fine del film, come il Robert Neville di Richard Matheson, anche Elsa-Lylah, dopo essere passata attraverso le grinfie di ogni specie di vampiri, non escludendo nemmeno una lesbica (cosa del resto già chiara anche a Le Fanu), potrà proclamare: "I am Legend". E con questo entrerà a far parte di diritto della Storia. Storia che la condanna a rientrare nella tomba, questa volta in modo definitivo. La natura imita l'arte e la Storia, come la Leggenda, non s'inventa, si ripete.
Nel cinema di Aldrich ci sono almeno tre Fenici: la prima è quella che dà il titolo al romanzo da cui è stato ricavato **Ten Seconds To Hell**, e che stava a designare la città che una volta ripulita dalle bombe inesplose sarebbe risorta dalle proprie macerie; la seconda è quella che si produce in un volo e in un atterraggio



di fortuna al termine del **Volo della Fenice**. In seguito, ecco apparire una nuova incarnazione: Lylah Clare che risorge dalle proprie ceneri di celluloide. Ma questa volta il volo della Fenice si conclude senza nessuna speranza di redenzione, col piano sequenza in articulo mortis. Come il Lot (Stewart Granger) di **Sodoma e Gomorra** che si volta all'indietro a guardare la moglie che si tramuta in una statua di sale, anche Zarkan si spinge ad osservare gli ultimi spasimi di vita di Elsa-Lylah e ne sancisce l'immobilità assoluta, nella fissità dello schermo. E, non diversamente da Bernard che registra l'agonia di Muriel, così anche Zarkan può assumersi la responsabilità dell'uccisione e della tortura di Elsa-Lylah, primo passo verso l'assunzione della responsabilità e della presa di coscienza che vengono sollecitate da parte dello spettatore. Zarkan-Orfeo si è prodotto e diretto nella sua discesa personale agli Inferi, ma il pedaggio da pagare si rivela troppo caro. Ma forse Elsa-Lylah-Euridice era già da sempre persa, desertica e labirintica, stella e meteorite. Così al regista non rimane altro ruolo che quello dell'imbellettatore dei cadaveri, ma non contento di averli imbellettati Aldrich, e cioè il suo **doppio**, si accinge a profanarli. Aldrich rovista tra le carogne e ne fa venire a galla tutto il marcio e tutto lo squallore. La sua ultima fatica consiste in gran parte nel dare una poderosa ripulita alle stalle di Augia-Hollywood. E' per questo che il prodotto di tanto frugare e ficcare il naso in tutte le fessure e in tutti i diaframmi, e cioè **The Legend**, non può non conservare le tracce e il segno di tutto il materiale cinematografico che lo ha preceduto, sia in termini di situazioni e di motivi che in termini di volgarità e di faciloneria. Così il film si offre come uno spazio che male nasconde la sua autonomia, eppure omogeneo e reversibile, in cui le presenze individuali e le caratteristiche cronologiche non hanno più corso. Questo vasto sentimento "ecumenico" fa del film una specie di vasta creazione anonima, dietro la quale anche l'autore sembra scomparire. Del resto **The Legend** non è altro che il rifacimento di un altro film, e cioè di **The Patsy**. Solo che al posto del punto di vista del comico abbiamo quello più traballante del mélo e del grottesco (si veda per esempio l'incredibile parallelismo della scena dell'incontro con Hedda Hopper in **The Patsy** e il suo esatto equivalente di **The Legend**, senza dimenticare l'identità del destino di Stanley Belt — che precipita due volte nel vuoto — con quello di Elsa-Lylah). E' evidente che in un universo così decisamente monista trova la sua ragione di essere una specie di tecnica di lettura fatta di anacronismi deliberati e di attribuzioni falsamente erronee. Si riconosce qui l'eco di una finzione escogitata da Borges e che conosce la sua formulazione più aggressiva nel racconto « Tlön Uqbar Orbis Tertius ». Ma mentre Borges, per esempio, attribuendo a Céline o a Joyce « L'Imitazione di Cristo », si ripromette "un sufficiente rinnovo di quei tenui consigli spirituali", Aldrich si pone come obiettivo quello dello snaturamento e dell'impoverimento calcolato.
Questa pericolosa evidenza ci dice che nessuna opera può essere originale: di qui il suo carattere di universalità. Ma la verità è forse più semplice: il fatto è che Aldrich, dopo avere visitato Sodoma e Gomorra, rimane ancora ben lontano dalla Biblioteca di Babele. In realtà le sue effrazioni si svolgono nel chiuso e nel tanfo della Cineteca di Hollywood-Babilonia, città perduta in cui le stelle, oltre che fare da coperchio, vanno anche, il più delle volte, a finire in pentola.

**FRANCO FERRINI**

THE LEGEND OF LYLAH CLARE (Quando muore una stella); *r.*: Robert Aldrich; *sc.*: Hugo Butler e Jean Rouverol dal teleromanzo di Robert Thom e Edward De Blasio; *f.* (metrocolor): Joseph Biroc; *scg.*: George W. Davis, William Glasgow; *m.*: Frank DeVol; *mo.*: Michael Luciano; *int.*: Kim No-

vak (*Lylah Clare/Elsa Brinkmann*), Peter Finch (*Lewis Zarkan*), Ernest Borgnine (*Barney Sheean*), Milton Selzer (*Bart Langner*), Rossella Falk (*Rossella*), Gabriele Tinti (*Paolo, il giardiniere*), Valentina Cortese (*contessa Bozo Bedoni*), Jean Carroll (*Becky Langner*), Michael Murphy (*Mark Peter Sheean*), Coral Browne (*Molly Luther*), Lee Meriwether (*la ragazza*), James Lanphier (*accompagnatore di Molly Luther*), Robert Ellenstein (*Mike*), Nick Dennis (*il trapezista*), Dave Willock (*l'operatore*), Peter Bravos (*il maggiordomo*), Ellen Corby (*segretaria*); *pr.*: Robert Aldrich per la Associates and Aldrich Company; *o.*: U.S.A., 1969; *du.*: 125' circa; *d.*: M.G.M.

# Il Teatro dei signori Tabard

Se esistesse una storia d'amore senza amore, un romanzo erotico senza passione e senza desiderio, un dramma psicologico senza personaggi, un film fatto di flash-back su un personaggio senza passato, saremmo meno inquietati da **Baisers Volés**, l'ultimo film di Truffaut; ma dal momento che non esiste o è ancora da scoprire completamente qualcosa del genere, ci troviamo di fronte a qualcosa che sembra non avere dei precedenti, che ci impedisce di stabilire dei rapporti e il momento della lucidità non riesce a fare luce sulla nostra apprensione. Ricordiamoci il prestigiatore del film: se gli atti con cui fa apparire e sparire i nodi delle cordicelle colorate e il professionale sorriso con cui conclude l'incantesimo fossero riducibili ad una definizione credo che questa coinciderebbe perfettamente con la natura di **Baisers Volés** dove, con altrettanta professionale abilità, ci vengono mostrati delle cose, dei contenuti, dei luoghi che esistono in base all'idea che ce ne siamo fatti ma soprattutto in rapporto al particolare sentimento che ci ispirano — Parigi, la cineteca di Langlois, l'Antoine Doinel di **Les 400 Coups**, la sensibilità e i rischi della giovinezza, le storie d'amore, le donne tenere e gli uomini idioti — per poi bruciarceli rapidamente, farli dissolvere, appiattirli a tante figure di cera esposte in un locale dai colori ingannevolmente vitali, appena un poco più animate dei manichini del museo Grévin.

Rimangono i gesti, le smorfie, le parole e i silenzi che esauriti nelle gags e nei singoli episodi sembrano puntigliosamente non voler andare oltre se stessi ed è anche questo partito preso — la volontà di Truffaut di non concedere, malgrado le apparenze, una autentica **vitalità** ai suoi personaggi in base alle azioni che compiono — che impedisce al film di scivolare nel qualunquismo, se non nel fascismo.

Possiamo rigirare **Baisers Volés** da tutte le parti nel tentativo di spiegarci da che cosa sono nate le sensazioni un poco malinconiche che abbiamo provato, ma siccome non veniamo a capo di niente, come per i sogni che non vogliono farsi ricordare, nasce quell'inquietudine di cui dicevo prima. Davanti alla **trasparenza** di un'opera d' "arte" — ed è d'obbligo in questo caso riesumare questa parola equivoca — tra i molti pericoli che lo spettatore corre ve ne è uno che sovrasta tutti gli altri ed è il rischio davvero ineliminabile della tautologia: che cos'è **Baisers Volés**? **Baisers Volés** è **Baisers Volés**.

Allora proviamo, avvicinandoci al film, a superare la nostra flagrante incapacità di definirne con un sestante bello e pronto latitudine e longitudine, dicendo che cosa **sicuramente** non è.

Senza dubbio chi pensa che **Baisers Volés** sia un cattivo film sentimentale si è lasciato ingannare dalle apparenze, perché in realtà è un film che non si occupa di sentimenti. Nello stesso modo non è una rievocazione dell'adolescenza, non è un diario



più di quanto non lo sia **La Collectionneuse** anche se entrambi ne assumono le fattezze, non è infine neppure la terza puntata, dopo un ragionevole intervallo, di **Les 400 Coups**. E' spiacevole ammetterlo, perché contraddice la nostra prima impressione di spettatori coinvolti, ma non è neppure una commedia e la sua forza sta proprio qui, nel frustrare tutti coloro che si erano fatti di questo film e del suo autore un'idea preconcetta.

Forse Truffaut è riuscito a raccontarci una storia sulla banalità, sul vuoto e sulla noia senza che gli spettatori banali, vuoti e annoiati se ne accorgessero, proprio come Buñuel ha fatto con **La Voie Lactée** un film sulla pazzia per spettatori talmente pazzi da prendere sul serio le logiche assurdità dei suoi teologi, vescovi, eretici e giansenisti. Se **La Voie Lactée** e **Je T'Aime, Je T'Aime** sono due cimiteri dell'immaginazione e **Un Soir... un train** un monumento all'immaginario, allora **Baisers Volés** è nel contempo monumento e pietra tombale del cinema dei buoni sentimenti. Per raccontarci la sua **histoire de la folie** Truffaut ci mostra, al posto dei giansenisti pazzi, personaggi e rapporti umani altrettanto assurdi e stupidi, dietro la loro apparenza accattivante. Davanti agli scampoli, ai clichés e agli ammiccamenti della vecchia commedia consolatoria — la visione tutto sommato bonaria del servizio militare, le agenzie investigative, i mariti cornuti, le puttane stupide, i vicini premurosi e pieni di una saggezza spicciola, la torre Eiffel e la chiesa del Sacro Cuore —, lo spettatore a cui il film **oggettivamente** si rivolge si comporta esattamente come il padre di Christine che procurando ad Antoine un posto di portiere notturno lo incoraggia dicendogli che anche lui ha incominciato così.

Anche questo tipo di spettatore infatti ha iniziato così: attraverso l'adolescenza di Antoine e le sue piccole aspirazioni rivive la propria adolescenza, confronta due vuoti e due assenze e a questo punto o accetta la commedia (il film falso) e ne ride, o scorge il dramma (il film vero nel falso film) il che significa, ad un secondo momento, prendere coscienza del proprio passato desolante e della propria condizione attuale, per poter liberare il proprio partner represso. In un film che ci parla di una realtà e di un paese dove la libertà, dopo una breve e folgorante speranza, continua ad essere assente, non devono esserci personaggi liberi: l'unica autentica libertà è quella del film stesso, il prodigioso modo con cui si snoda senza costrizione ci rende manifesto il rapporto di consapevolezza che lega a doppio filo un autore libero a dei personaggi che hanno smesso di cercare la libertà. Non è difficile accorgersi di quanto Antoine Doinel sia internamente svuotato, indifferente, irrimediabilmente mediocre nel suo lasciarsi vivere, nel suo lasciarsi passivamente guidare e consigliare dagli altri. In tutto il corso del film non prende nessuna decisione importante, si affida a chi lo circonda, e persino la lettera che scrive alla signora Tabard è una lettera di chiusura e di rinuncia. Antoine non sarà mai il Pierre Lachenay de **La Peau Douce** perché la sua sconsolante giovinezza, indistinguibile dalla vecchiaia, è troppo mediocre perché un giorno il suo nome possa tappezzare i muri di una desolata città di provincia, ma il suo atteggiamento nei confronti della realtà non è molto dissimile da quello dell'autore di "Balzac et l'Argent" e se il destino di Antoine sarà certo più tranquillo, come vogliono i modi della "commedia", è in definitiva privo anche di quella moderata grandezza che comporta una morte tragica.

Il rigore di Truffaut consiste anche nel mostrarci le cose che pure ama, private dell'attributo di suscitarci emozioni, e non è davvero un caso se perfino la cinémathèque del Palais de Chaillot all'apertura dei titoli di testa è chiusa e la malinconia di quel cartello tra le sbarre che annuncia il giorno troppo lontano della riapertura è la malinconia dell'adolescenza di Antoine che, nella

mancanza di una realtà diversa e sostitutiva, non può nemmeno arrivare alla conoscenza grazie a Lang o a Murnau...

Da una parte Truffaut finge di parlarci "immediatamente dell'immediato", mette in scena dei manichini e mette a nudo dei meccanismi, cessa di fare la commedia nel momento in cui sembra averne accettato tutte le convenzioni. Dall'altra parte egli si sforza di parlarci di qualcosa d'altro, decifrabile in trasparenza, inavvertibile come il suo stile senza presunzione. Davanti ad un cinema francese sempre più politicizzato — e non penso solo a Godard o a Resnais, ma a Malle che va in India a girare **Calcutta**, agli innumerevoli Pialat, a Jean-Pierre Melville e pefino a Alain Cavalier, che, con il pretesto della rappresentazione di un ennesimo congegno nero di Claude Sautet, mette in scena la guerriglia (**Mise à Sac**) — questo **Baisers Volés** sembra essere, magari suo malgrado, un manifesto contro il cinema immediatamente engagé non meno di quanto lo sia contro la commedia sentimentale, anche se è prima di tutto un qualcosa fatto in omaggio a Langlois, diviso tra la realtà e la finzione, il cinema e il teatro. Accanto alla realtà e alla vita, per quanto poco attraenti, ad Antoine e a Christine, vi sono la magia e l'ironia dello spettacolo e del teatro, le investigazioni e i pedinamenti, il palcoscenico e il music-hall, la favola che racconta il prestigiatore e soprattutto le innumerevoli maschere, i tipi curiosi, gli aneddoti divertiti che trasformano i posti in cui Antoine si muove e lavora in altrettanti luoghi deputati dello spazio teatrale e che dello spettacolo mantengono l'aspetto "onirico" (l'albergo dove gli amanti vengono scoperti dall'anziano detective e dal marito ingannato è la scena di una farsa scollacciata; l'ufficio investigativo addirittura offre, grazie alla sua compagnia di guitti fissi e ai curiosi clienti che vi si recano, uno spettacolo ogni giorno diverso e che va dalla comica chapliniana alla tragedia; la casa dei coniugi Darbon invece è palcoscenico di edificanti commediole per un pubblico familiare di poche pretese).

I due attori principali sono naturalmente i signori Tabard che soddisfano in modo diverso le rispettive vocazioni teatrali: il primo mettendo in scena il psico-dramma esemplare del nazi-gollista medio, la seconda recitando con uno stupendo surplus di umanità una romantica storia d'amore. Attraverso il volto ottuso del Signor Tabard e quello delicato e deliziosamente anacronistico di sua moglie Fabienne, Truffaut, legandoli l'uno all'altro, tenta di riunificare in qualche modo quanto era stato tenuto accuratamente separato: la realtà e la finzione, il sentimento e il suo contrario, la stupidità e l'intelligenza. Fabienne Tabard e il maturo innamorato di Christine si differenziano da tutti gli altri personaggi del film perché sono i portavoce della morale di Truffaut: essere liberi è prima di tutto essere sinceri nei confronti di se stessi e degli altri. Essi raggiungono una dimensione di verità proprio grazie al loro dichiararsi esplicitamente, e la loro umanità consiste anche nel fatto che hanno il coraggio di avvicinarsi alla timida macchina da presa di Truffaut e, in inconsueti lunghi primi piani brutali, di mettere in scena senza pudore la loro capacità di amare. A differenza di Antoine che sembra un commesso ed è un investigatore (l'unico momento di sincerità, quando davanti allo specchio ripete il suo nome e quello di Fabienne fino a distruggere il loro rapporto di corrispondenza con gli oggetti evocati, coincide con il massimo naufragio di ogni significato, come accade ad un altro bugiardo ed egoista, il Mathias di **Un soir... un train**), di Christine che sembra ad Antoine una fidanzata ed è in realtà un'efficiente rivale in calcolo e paura, del film che sembra una commedia ed è il suo contrario, Fabienne Tabard e lo sconosciuto si demistificano davanti agli occhi dei due ragazzi; in loro sembrare ed essere coincidono perfetta-



mente. Per questo spariscono dopo brevi apparizioni dal mondo e dagli uomini che hanno perso la nozione di se stessi e abbandonano Antoine e Christine a un desolante futuro di menzogne e di sospetti.

**ENZO UNGARI**

BAISERS VOLÉS (Baci rubati); *r.*: François Truffaut; *sc.*: F. Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon; *f.* (eastmancolor): Denys Clerval; *scg.*: Claude Pignot; *m.*: Antoine Duhamel; *mo.*: Agnès Guillemot; *int.*: Jean-Pierre Léaud (*Antoine Doinel*), Delphine Seyring (*Fabienne Tabard*), Claude Jade (*Christine*), Michel Lonsdale (*Tabard*), Harry Max (*Henri*), André Falcon (*Blady*), Claire Duhamel (*Mme Darbon*), Daniel Ceccaldi (*Darbon*), Paul Pavel (*Julien*), Serge Rousseau (*il tipo*), Catherine Lutz (*Catherine*), Simono (*il cliente speciale*); *pr.*: Marcel Berbet per Les Films du Carrosse/Les Productions Artistes Associés; *o.*: Francia, 1968; *d.*: Dear-U.A.

# Le vertigini di Orfeo

*Cara immaginazione, quello che più amo in te è che non perdoni.*

André Breton

La prima cosa che vediamo, dopo i titoli di testa che attraversano un paesaggio come ne esistono solo nei sogni dei viaggiatori, sono una mano maschile e una mano femminile teneramente posate l'una sull'altra.

Forse al cinema non esiste immagine paragonabile a questa per la proprietà di suscitare in noi l'idea dell'amore. Tuttavia queste due mani che stanno al centro di un piano che intende volontariamente escludere tutto il resto non si accarezzano come quelle di Macha Méril e di Bernard Noël, né si intrecciano come quelle di Françoise Dorléac e di Jean Desailly, e neanche sono giovani e mobili come quelle di Anne Wiazemsky e di Jean Pierre Léaud.

Diversamente, esse preferiscono riposare immobili e la mano della donna è sformata e avvizzita. Il piano successivo, mostrandoci le figure intere di Mathias (Yves Montand) e di un'anziana signora (Jacqueline Royaards), non contraddice l'iniziale idea dell'amore, dal momento che si tratta di una vecchia nonna e di suo nipote, ma vi sovrappone quella altrettanto conturbante del deperimento (altre figure di vecchi ci qualificano la stanza come quella di un ospizio) e dell'imminenza della morte.

André Delvaux con un primo prodigio non solo di economia riesce in due inquadrature ad avvertirci di cosa gli sta a cuore e ad indicarci, nel successivo caos di apparenze, di che cosa si occupa **Una Sera... un Treno**: infatti tutto il resto del film si prova soprattutto di far crescere su se stessa in un magnifico sviluppo l'idea di questa ideale congiunzione. Ma non è che un inizio: in una delle inquadrature immediatamente successive — tutte caratterizzate dall'assenza del pur minimo movimento di macchina (il che è profondamente giusto dal momento che ci troviamo nell'anticamera della morte) — la vecchia signora parla con Mathias della sua compagna, Anne (Anouk Aimée) e per farle un dono che è nello stesso tempo una promessa e l'impegno di un prossimo appuntamento, consegna al nipote una magnifica arancia, unico oggetto che sembra riflettere la luce nella generale opacità. A questo punto la congiunzione è definitiva; non solo l'amore e la morte saranno per il resto del film inseparabili, ma anche gli attributi che li qualificano come tali, e cioè la bellezza e la luminosità insieme alla bruttezza e al grigiore. E' quindi evi-

dente che attribuire ad ogni particolare, per quanto abilmente dissimulato e apparentemente casuale, un significato, cosa che sarebbe impropria per altri film, diventa nel caso di Delvaux un obbligo imperativo. Così se nella prossimità dei cimiteri i venditori ambulanti di fiori e i bambini che giocano al pallone riempiono l'aria di richiami e di grida la cosa deve farci riflettere maggiormente sul successivo silenzio che circonda Mathias quando si aggira tra le tombe. Come Hitchcock, Delvaux è prima di tutto un grande economo; dal momento che il suo mondo è fitto fino all'inverosimile non vi può essere assolutamente posto per tutto ciò che è superfluo, quindi la sua ri-creazione non può essere approssimativa ed ogni minuto frammento dello scenario, ogni suono ed ogni silenzio, ogni raccordo ed ogni movimento di macchina partecipa a questo proposito di scelta parsimoniosa che non ammette l'intervento del caso o dell'errore. Le prime dieci inquadrature del film, delle quali non si finirebbe più di parlare, ne sono la più evidente testimonianza.

**Una Sera... un Treno** rappresenta veramente per lo spettatore l'esperienza di un viaggio irripetibile, non tanto perché il treno — presenza sbuffante e vagamente minacciosa per come è inquadrato dal basso — non si limita a condurci da una stazione ad un'altra ma ci trasporta pericolosamente tra due universi differenti, quanto perché tutto ciò che precede la partenza è situato ad un livello oscuro dove ogni inquadratura, chiara e leggibile, grazie a raccordi misteriosi sembra rifiutarsi di spiegare la natura del rapporto che la lega alla precedente. Quando il viaggio è incominciato è difficile ricordare la cronologia degli avvenimenti che ci hanno condotto ad occupare quella comoda poltrona imbottita; così, vagamente intontiti dal monotono sferragliare del treno, mentre guardiamo Mathias ripensare al passato pensiamo a quel passato prossimo che è la prima bobina del film senza trovare un nesso indicatore (a meno che non ci si accontenti della meccanica e del caso) tra le azioni che Mathias ha compiuto prima di salire sul treno: la lezione su de Saussure, lo sciopero degli studenti, la prova del dramma che Mathias ha rielaborato e tradotto, l'incontro con Anne, il pranzo, il malinteso, il percorso su un autobus, la brusca separazione, la vana ricerca da parte di Mathias della tomba del padre ed infine l'apparizione di Anne nello scompartimento al momento della partenza. Di Mathias ci colpisce prima di ogni altra cosa la sua **precisione**, segno distintivo del suo estremo equilibrio. Questa precisione pur trovando il suo esercizio naturale nella materia che Mathias insegna — la linguistica — non si esaurisce nel chiamare le cose nel modo più appropriato ma qualifica i suoi gesti e il suo comportamento: ci sentiremmo traditi se Mathias non chiudesse con un movimento sobrio ed elegante la borsa o se il tono della sua voce e la piega delle sue labbra non esprimessero con tanta chiarezza ogni suo sentimento. Crediamo di conoscere il tipo: per lui ogni possibile fraintendimento è superabile con l'uso di un buon dizionario. Anne sembra invece non conoscere questa capacità di consumare l'amore e i frutti di mare con la stessa equilibrata pacatezza. Al contrario di Mathias tutto in lei sembra essere dolorosamente disarmonico, il panico, l'ira mal trattenuta, la tenerezza dell'amore, la paura di rimanere sola. Perfino scegliere un costume adatto per un attore sembra spaventarla. E' evidente che c'è qualcosa di più, qualcosa che dobbiamo smascherare a tutti i costi. Delvaux lo sa ed incoraggia la nostra riflessione facendo sfilare davanti a noi un paesaggio tranquillo e mostrandoci l'incontro in treno tra Anne e Mathias con una pacata serie di campi e controcampi, aggiungendo persino qualche inserto aneddotico e pittoresco sulle persone che dividono con i due lo scompartimento. Il campo-controcampo è, si sa, un procedimento banale almeno quanto il flash-back e il raccordo sugli sguardi dei personaggi, e l'estetica del nuovo cinema, se di estetica si può parlare, ha molto privato di autorità questi modi della narrazione. Tuttavia non c'è da meravigliarsi se Delvaux, autore moderno come pochi, usa tutti e tre questi procedimenti così cari ai registi dell'altra generazione; egli, a differenza di Melville per esempio, non li utilizza in vista di una classicità tenacemente ricercata ed ambiguamente ritrovata, ma in funzione del rapporto personaggio-spettatore. Il raccordo sugli sguardi di Anne e di Mathias durante la riappacificazione, i flash-back grazie ai quali Mathias rievoca il suo rapporto con la donna e i campi-controcampi (che coincidono sempre col massimo smarrimento del personaggio) non sono procedimenti retorici frutto di una scelta stilistica ma rappresentano, da una parte, gli unici momenti in cui ci è consentito allentare la nostra attenzione su quanto vediamo per concentrarci sul déjà vu, e dall'altra parte ci permettono con **chiarezza** di inquietarci davanti alla progressiva **confusione** di Mathias. Inoltre, visto che abbiamo a che fare con un film fantastico, l'uso di questo linguaggio non ci consente di giudicare Delvaux un illusionista se non dimenticando che mai egli ci precipita nell'incubo e nel mito cogliendoci di sorpresa. In **Una Sera... un Treno** il mistero riposa sulla chiarezza e l'indeterminazione su un mondo pacato di guardare le cose. Un altro regista avrebbe evitato, nel momento in cui Mathias "salta" dal reale al fantastico, di suggerirci l'idea del disastro ferroviario come fa Delvaux e questo perché senza la presenza di queste immagini il mistero e l'angoscia di quel che segue sarebbero stati ben più fitti. Delvaux invece non ha bisogno di ricorrere a questi stratagemmi e di sottrarre qualcosa alla nostra ragione e non perché non sia interessato alla creazione della suspense ma perché ha capito che quanto più il viaggio di Mathias doveva essere **morale**, astratto e irreale, tanto più il linguaggio da usare doveva essere diretto, semplice, quasi documentaristico. Esistono molti modi per dare l'idea del labirinto e dell'abolizione del tempo e dello spazio ma tutti (quello di Resnais non meno di quello di Robbe-Grillet) sono fondati sulla disattenzione dello spettatore. I movimenti di macchina complicati, il montaggio veloce, il ritorno delle stesse immagini, le panoramiche e i carrelli interrotti sul nascere e il cambiamento continuo dei punti di vista sono tutti procedimenti per **provocare** questo errore di disattenzione. Al contrario, in **Una Sera... un Treno** nessuno di questi accorgimenti viene utilizzato ed è soltanto la traiettoria ben meditata che la macchina da presa compie prudentemente a far sì che un paesaggio di grande concretezza si trasformi a poco a poco in una serie di cerchi avvolgenti come quelli di una spirale dove il fuoco, il gelo, il fango e la neve attendono Mathias e i suoi due nuovi compagni ora che il treno si è silenziosamente allontanato e la lunga notte è incominciata.

La stessa osservazione la si può fare per l'uso delle scenografie: non è difficile rendersi conto di come l'angoscia e la paura che si sprigionano durante la permanenza nel misterioso paese in cui gli eroi sono capitati non siano dovuti al fatto che le case non hanno finestre e le strade non hanno orologi, ma piuttosto perché ogni interno, congiunto ad ogni altro grazie a soffocanti vicoli incolori, riproduce in sé le caratteristiche dei cinema e degli hotel della realtà privandoli di ogni abbellimento decorativo, come se qualcuno fosse passato poco prima a prelevare quanto vi era di **distintivo**. Lo smarrimento non è quindi la conseguenza del mai visto ma del sempre eguale e sempre ripetuto, del tutto uguale a tutto. Ciò accresce la sensazione di essere sempre nello stesso posto, quasi che tutto ciò da cui siamo circondati non sia altro che un gigantesco trasparente sul quale il movimento vorticoso delle cose ci dà l'ingannevole sensazione di spostarci. Ho detto accrescere perché questa sensazione di non progres-

sione, di falsa dinamica è già consolidata dal fatto che Mathias sembra condannato, durante questo suo viaggio, a ripetere con qualche differenza tutto quanto ha già compiuto prima di scendere dal treno. Ogni sequenza ed ogni episodio ha all'interno del film un suo **doppio** che anziché accrescerne il peso e l'autorità sembra immobilizzare tutto ciò che accade in modo evidente quasi per meglio smascherare i significati simbolici a cui le azioni rimandano. Facciamo qualche esempio. All'inizio avevamo visto Mathias incontrare la nonna, una donna anziana che non vedeva da tempo, ed occupare il tempo di una conversazione parlando di Anne. L'inizio dell'esperienza di Mathias, subito dopo che ha riaperto gli occhi, coincide con l'incontro con Hernhutter (Hector Camerlynck), un anziano professore che Mathias ha conosciuto anni prima, ed anche ad Hernhutter Mathias farà delle confidenze su Anne, raccontandogli il suo primo incontro con la donna, una notte di Natale. Il dialogo con la giovane studentessa che gli chiede delle spiegazioni corrisponde al dialogo con lo studente Val (François Beukelaers), anch'esso bisognoso di aiuto. Due volte Mathias interrompe un avvenimento, la prima nel teatro dove si danno le prove del dramma, la seconda nel misterioso Hotel dove, trascinati da Moira, i commensali eseguono il loro ballo della carne radioattiva. In entrambi i casi l'avvenimento è uno **spettacolo** e l'oggetto e soggetto della rappresentazione **la morte al lavoro**, prima col volto spaventoso di Nosferatu e poi con quello bellissimo di Moira (Adriana Bogdan). Due volte Mathias si incontra con Anne nella realtà e due volte nel ricordo e nel sogno. Due volte lo vediamo pranzare, **prima** a casa di Anne e **dopo** nella locanda; in entrambi i casi una singolare attenzione è dedicata all'atto di mangiare e di bere. Due volte Mathias è strappato al suo fantasticare solitario da un'esplosione, per lui incomprensibile, di violenza (la dimostrazione studentesca mentre è sull'autobus con Anne e i "dannati" che si accapigliano dopo la visione del film). Due volte Mathias fallisce una ricerca a causa della sua indifferenza verso la realtà e della sua inadeguatezza (non riesce a trovare la tomba del padre, ed è solo grazie a Val che i tre compagni troveranno la piccola città). Due volte infine Mathias si stenderà sul corpo immobile di Anne e spierà gli occhi chiusi nel viso senza espressione della donna, la prima volta dopo aver fatto l'amore nel bosco, la seconda dopo aver trovato il suo cadavere tra le lamiere contorte del treno. Quest'ultima congiunzione e illuminazione reciproca (per Delvaux, se l'amore è una piccola morte, la morte è una piccola tappa dell'amore) resa evidente dalla doppia presenza di un'identica inquadratura, chiarisce meglio anche tutte le precedenti. L'episodio ripetuto modifica e conclude il primo, che ne era stato un avvenimento premonitore. Di ogni cosa Delvaux ci mostra due aspetti; il rapporto che li lega, trattandosi di due ordini di elementi simili, è una costante. La sua natura è forse quella che congiunge la realtà vista di fronte a quella vista di profilo, oppure il sintomo al male, il latente al manifesto. Chi rimprovera Delvaux di fare un cattivo uso del lirismo dimentica che solo indirettamente egli è un poeta interessato dai sentimenti: prima di tutto è un **matematico**; **Una Sera... un Treno** è la pacata tabella dei logaritmi della morte.

In ogni film di Alfred Hitchcock vi è almeno un momento in cui alcuni personaggi entrano in un locale chiuso, abbandonano il mondo esterno dove ancora non succede niente o alle loro spalle sta già succedendo tutto, e assistono ad uno spettacolo. L'introduzione dello spettacolo nello spettacolo, come quando si sogna di sognare, è sempre qualche cosa di aberrante che se da una parte ci rende maggiormente coscienti dell'irrealtà che ci



circonda da tutte le parti fino a sopraffarci, dall'altra raddoppia il potere di affascinamento dell'avventura della nostra immaginazione. Attraverso il sogno dentro il sogno si può precipitare nell'intrigo più complicato e nel mistero più fitto, come capita a Richard Hannay assistendo in un music-hall all'esibizione di mr. Memory (**The 39 Steps**), a Mitch coinvolto nella messa in scena che incautamente Melanie ha improvvisato per lui (**The Birds**), a Jeff colpevole di organizzarsi lo spettacolo dalla propria sedia a rotelle (**Rear Window**). Oppure non meno precipitosamente se ne può uscire rompendo il cerchio ipnotico dell'affascinamento, intervenendo cioè **attivamente** sullo spettacolo, cosa che fanno per esempio il professor Armstrong in un teatro di Berlino Est (**Torn Curtain**) e la signora McKenna all'Albert Hall (**The Man who Knew too much**). In ogni caso lo spettatore è avvertito a scanso di equivoci: l'onirismo e lo spettacolo non sono valide scuse per la neutralità passiva quando si è tutti insieme direttamente coinvolti nel viaggio che porta dall'universo del sogno a quello del risveglio. Il voyeurismo di Norman (**Psycho**), quello di Jeff e quello dello spettatore introducono in un incubo senza vie d'uscita a meno che non gli si sappia contrapporre una lucidità che riposa sulla coscienza del proprio coinvolgimento non meno che della possibilità di porvi fine. Al termine del viaggio rimarrà soltanto la responsabilità terribile di avere disturbato con la propria presenza una creazione, di essere intervenuti a sconvolgere il corso di una mise-en-scène maligna e vendicativa. Il viaggio che compie Mathias, e che consiste nella lacerazione del sipario che egli mette tra sé e gli altri, è misurabile nella differenza che separa la maschera formale del suo viso nella seconda inquadratura del film e la sua faccia segnata da una lacrima alla fine. Ma anche Mathias, come i personaggi hitchcockiani, non sfugge a questa responsabilità, tanto più che per ben tre volte, nel corso del film, assiste ad uno spettacolo. Partecipare alla prova dell'« Auto » lo introdurrà nell'avventura (Anne ha costretto la Morte ad interrompere il discorso che rivolge all'Uomo e Mathias dovrà salvarla dalla punizione); assistere al film, nella saletta del paese dove è capitato, sarà il sogno dentro l'incubo che riporta a galla la coscienza atterrita; intervenire attivamente, durante il ballo iniziato da Moira, rappresenterà al tempo stesso la vittoria e la sconfitta, la fine del viaggio e l'inizio di un risveglio che gli riserva la più dolorosa delle sorprese. Il film che Mathias vede rappresenta, in una parola, la **vertigine**. Vediamo degli acrobati dell'aria (i cosidetti "angeli volanti" che aprono il paracadute solo all'ultimo minuto) precipitare vorticosamente verso la terra, con le facce stravolte in una smorfia che è al tempo stesso gioia della prodezza e sofferenza della discesa, illuminati dal rosso riverbero che l'inferno riserva agli angeli decaduti. Ma non si tratta soltanto della tragedia di Lucifero, benché Delvaux non potesse rievocare in modo più geniale e inequivocabile **Vertigo**, film fondamentale per comprendere **Una Sera... un Treno**. Accanto al riconoscimento (da parte dello spettatore) di un intero universo (quello dei film di Hitchcock; come del resto la rievocazione del viaggio che Anne e Mathias compiono nella Londra funebre di Harry Dickson e la presenza di Michael Gough ne richiamano un altro, quello del film del terrore e del mistero) vi è anche il riconoscimento da parte di Mathias di se stesso. Il suo equilibrio precario e la sua falsa armonia, pagati a caro prezzo (egoismo, solitudine, aridità), si sono infranti dolorosamente: la vertigine di Lucifero è anche il **disequilibrio** improvviso di Mathias. Questo disequilibrio, come per Scottie, significa il risveglio definitivo ma anche l'essere miserabilmente sospesi tra il cielo e la terra, tra i vivi e i morti. Delvaux sembra suggerirci, e ancora una volta non è il solo, che l'equilibrio e l'armonia appartengono soltanto ai defunti e ai morti nel cuore. Mathias ha or-

mai capito, e le sue successive azioni ne saranno testimonianza, che il luogo in cui si trova non è di questo mondo.
La cena che compirà poco dopo, lentamente assaporata, diventa la prova tangibile per Mathias di essere ancora vivo, certezza che è diventata solo un sospetto da quando si è reso conto che il luogo in cui si trova è l'inferno, dove **tutto** è già morto, anche la **parola**. Mentre i dannati, dopo avere rinnovato ancora una volta il loro tributo di rimpianto e meraviglia per il cielo che non potranno mai raggiungere, sfogano la loro rabbia azzuffandosi orribilmente, Mathias, che grazie al sogno dentro il sogno ha acquistato una nuova lucidità, incomincia a cercare Anne, consapevole dei suoi errori e dell'amore che prova per la donna proprio nel momento in cui l'ha forse persa per sempre.
Termina la tragedia di Lucifero e incomincia quella di Orfeo.

Introdurre uno spettacolo nello spettacolo può significare gettare luce dal primo al secondo, ma permane ed aumenta il rischio ineliminabile di smarrire per sempre l'uscita, di sprofondare sempre più nel tentativo di riguadagnare la superficie. Da questo momento a Mathias succede un po' come allo sventurato Sigismundo de **La Vida es Sueño**, incapace di distinguere il sogno e la veglia che sembrano riflettersi come due specchi. Ma a differenza di quanto accade nei drammi di Hitchcock e di Calderón — che come tutti i grandi mistici non vedono nell'esistenza terrena qualcosa che conti al di fuori del sogno e del simbolo — in **Una Sera... un Treno** Mathias non è solo un portatore ed un involucro del mito che lo trascende e lo rappresenta, un Orfeo che deve scendere in profondità alla ricerca di Anne-Euridice, ma è anche l'artista che deve espiare il fatto di aver tradito il suo compito: doppia e ambigua natura dalla inconciliabilità solo apparente. Mathias e Delvaux, come Bergman e Johann Borg, si assomigliano se non altro perché sono accomunati dallo stesso oggetto delle rispettive indagini: la morte. Mathias rappresenta un po' il doppio di Delvaux, la sua copia negativa, dal momento che pur occupandosi della morte (personaggio centrale del dramma che si occupa di commentare e far mettere in scena) non ne è veramente interessato, differendo anche in questo da Anne. Prima di vederla sul suo cammino, non ne sospetta il potere e la presenza, attratto dal dramma da un punto di vista, per così dire, ''filologico''. Tutte queste tracce potrebbero sembrare gratuite supposizioni se non fosse lo stesso Delvaux a darcene, in più momenti, conferma. Infatti il disinteresse di Mathias per la morte è testimoniato dal fatto che non sa neppure dove si trova la tomba del padre, cosa che sembrerebbe inspiegabile, conoscendo il suo carattere. Inoltre non si accorge mai chiaramente che la morte ha dato ad Anne una specie di oscuro appuntamento (nella casa della donna, vero e proprio contesto mortuario, una presenza invisibile ha spostato i modellini e ha toccato il plastico che rappresenta la scena del dramma; senza poi voler contare il fatto che Anne, forse per un'oscura premonizione, sembra fare di tutto, e riesce nel suo intento con il litigio, per non accompagnare Mathias al cimitero) (1). La donna invece se ne è accorta e questo acuisce la sua paura e la sua solitudine, fino ad allora sopportate. Proprio la paura della morte spinge Anne a rimproverare Mathias di non averle dato nemmeno un bambino. Come le eroine hitchcockiane, Anne sa che l'unica chance che ha una coppia di allontanare da sé la morte e l'impotenza

(1) Forse Mathias lo intuisce soltanto, e questo spiegherebbe la cosa più misteriosa di tutto il film, cioè il fatto che, dopo avervi meditato a lungo, ripone l'arancia nella tasca, durante l'incontro con Anne, anziché dargliela come aveva promesso alla madre. Forse Mathias intuisce che quell'arancia, nel modo e nel luogo in cui gli è stata data, contiene un segreto e una minaccia.



consiste nell'avere dei figli. Mathias che nel suo moralismo rifiuta tutto ciò che trascende la ragione considerandolo sospetto di misticismo, non sa: non ha ancora iniziato il suo viaggio che conduce alla conoscenza. Conoscere i differenti nomi della morte non aiuta a comprenderne la natura, cosa che Mathias dovrebbe cercare di fare dal momento che è, almeno in parte, autore di una pièce su questo oggetto.
Secondo Maurice Blanchot il compito dell'artista e quello di Orfeo, nelle diverse sfere dell'esercizio culturale e del mito, si equivalgono nel senso che identico è lo sguardo che gettano sulla realtà. Nel momento in cui Mathias prende coscienza della sua vera natura diventa come Orfeo, non soltanto perché è un uomo innamorato che tenta di strappare alle tenebre la donna che ama ma anche perché è l'artista che, dopo molte finzioni, è costretto a puntare il suo sguardo verso « le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre » (2). La sconfitta di Orfeo, dovuta all'impazienza e al desiderio, rappresenta anche la sua vittoria sulla ''morte che non risparmia alcuno'' e sulla sua natura dal momento che al termine del viaggio egli è diverso da sé, profondamente rinnovato. **Una Sera... un Treno** trasforma prodigiosamente il cimitero in un giardino dal momento che ci fa assistere, dove tutto è morto, ad una resurrezione non meno prodigiosa dei mezzi coi quali è stata conseguita. In fondo Anne è sempre appartenuta a un universo di luce e di vera vita (lei rappresenta la parte positiva della coppia) mentre Mathias apparteneva all'universo delle tenebre (lo stesso universo da cui provengono Val, che è il primo a lanciarsi nel ballo infernale, e il professor Hernhutter, vero e proprio vampiro boemo): non è casuale il fatto che il primo incontro tra Anne e Mathias avvenga non solo nella notte di Natale (3) ma addirittura all'interno di una Chiesa dove, con una spinta nello stesso tempo involontaria e desiderata, Mathias distrae la donna dalla funzione. Anne, abbandonata la vita (per Delvaux, il sogno sognato tutti **insieme**), rimane nei sogni di Mathias, non più morto tra i vivi. Mi rendo conto che a questo punto può essere facile commettere l'equivoco di considerare **Una Sera... un Treno** un film mistico, se non addirittura un film cristiano, a causa della presenza di alcuni simboli e di alcuni luoghi. Ma a parte la considerazione che la presenza di dèi e diavoli è alla base di altri film sicuramente laici, considerare Delvaux come un regista cristiano significherebbe non riconoscere che **Una Sera... un Treno** si sviluppa su un vuoto rappresentato dall'assenza di Dio. L'unica creazione che riguarda il film è il film stesso e se di creatore si vuole parlare, solo Delvaux merita questo attributo dal momento che, a differenza di Lazzaro, la resurrezione di Mathias rimane completamente nella sfera dell'umano. Se nel film vi sono una forza e un potere che superano tutti gli altri essi sono di Moira, figlia del **disordine**.

Tra le molte domande che **Una Sera... un Treno** sollecita, ve n'è una che prima di tutte le altre avrebbe meritato una risposta e che riguarda la particolare natura del viaggio di Mathias, misterioso ma non del tutto inspiegabile. Una serie di immagini subliminali, che rappresentano l'unico momento in cui la calma discorsiva viene sacrificata ad un'irruzione nervosa, più che mostrarci qualcosa di definito, ci suggerisce l'idea del disastro. E' evidente che questi brevi piani (e l'agghiacciante silenzio che segue), sotto il segno della tragedia, segnano il momento del

(2) Maurice Blanchot, **L'Espace Littéraire**, ed. Gallimard, p. 227.
(3) Questo incontro, a causa della sua atmosfera natalizia, rimanda ad un altro film ''religioso'', **Rosemary's Baby**, con cui non è impossibile stabilire interessanti analogie.

passaggio dal reale al fantastico, aprendo un varco a quest'ultimo ma anche procurandogli un'ambigua giustificazione. Diventa molto facile infatti attribuire alle sequenze successive un valore puramente soggettivo, dire a noi stessi che l'irreparabile è già avvenuto e considerare ciò che ci viene mostrato come il delirio provocato da una probabile incoscienza di Mathias. Chi tra noi ha subito nella sua vita qualche pericoloso incidente sa bene come l'allucinazione e il sogno si occupino di far dimenticare il dolore del colpo. Ma non è sufficiente che un film "visualizzi" un sogno per meritarsi la qualificazione di fantastico. Il fantastico si adorna di un significato ma non tollera le spiegazioni finali, altrimenti rinuncia alla sua natura. L'irruzione del fantastico nel quotidiano è tanto più inquietante quanto meno è avvertibile ma se tutto quanto vediamo si annebbia e si rivela come il sogno di un personaggio, il fantastico perde il suo carattere persecutore per diventare il compiacente oggetto di una rappresentazione fantasiosa. Nessuna paura quando scopriamo che Caligari è solo un innocuo medico dei pazzi e il suo malefico potere il delirio di un ricoverato. **Una Sera... un Treno**, conducendoci verso il differente, sembra effettuare una falsa partenza; avvertiamo che non siamo noi a muoverci ma, forse, solo la fantasia di un uomo addormentato. Lo spettatore che sceglie questa interpretazione esercita un suo diritto, ma se l'autore lo avverte che il sogno è solo **una** possibilità, allora è come un marinaio che sceglie di abbandonare la nave e guarda la tempesta dalla vicina terraferma. Non ha rischiato nulla, ma non può lamentarsi di non aver provato nessuna emozione: coloro che sono rimasti a bordo sono di diverso parere. Delvaux ha un tale rispetto per lo spettatore dei suoi film che non lo obbliga ad andare **oltre** la sua dimensione più abituale ma non può fare a meno, alla fine del film, di avvertirlo che quello che ha creduto essere solo il sogno è qualcosa di ben diverso, non solo un sogno portatore di verità ma qualcosa di più invadente e terribile a cui non si può porre fine con un risveglio provvidenziale. In altre parole, malgrado l'ambiguità delle immagini dell'incidente, il "viaggio" di Mathias non è un suo sogno, ma una concreta esperienza della vita, il Sogno che gli uomini credono di sognare, ma che segna la loro vita e il loro destino (Bioy Casares). Se di sogno si vuole parlare, quello di Mathias non è diverso dall'incubo di Rosemary, creduto tale dalla protagonista e dallo spettatore fino a che un finale risolutore ne rivela l'inequivocabile natura di esperienza percepita in modo stravolto, ma concreta al punto che Rosemary ne rimarrà incinta. L'equivalente del bambino di Rosemary è rappresentato, in **Una Sera... un Treno**, dal fatto che quando il cabaret si dissolve come un fantasma per lasciare posto alla radura illuminata dalle fiamme, Mathias è ancora miserabilmente attaccato a Moira. La presenza di Moira, il suo sguardo, i suoi abiti sono tali da non consentire equivoci: veramente incredibile sarebbe se Delvaux volesse convincerci che una **così** possa essere una passante casuale attratta dall'incidente o una benevola crocerossina. La figura di Moira è dunque un'oscura appendice che testimonia, dopo il ritorno sulla "terra", il persistere del differente. Così Mathias, assecondato nel suo viaggio dallo sferragliare del treno e dal ricordo dei colpi d'accetta di un contadino sottile come la morte (equivalenti al rumore delle forbici che sente Govert in **L'Homme au Crâne Rasé**), dopo l'esperienza del silenzio risente attorno a sé voci e rumori familiari. Raramente abbiamo assistito a un ritorno tanto trepidato e tanto triste e se è vero che il ricordo di una certa immagine non è che la nostalgia di un certo istante, sarà difficile dimenticare i volti di Anne e di Mathias nell'ultimo piano di questo film. **Una Sera... un Treno** infine è anche una bellissima storia d'amore tra un uomo sentimentalmente impotente e una donna come ne vorremmo incontrare



nella vita (questo grazie ad Anouk Aimée, tenera e lunare come solo Buster ha saputo esserlo). Dal momento che ogni storia d'amore riposa sull'oscurità di due persone e sulla chiarezza del sentimento, questo film di Delvaux, come tutte le cose chiare, ha una morale misteriosa, che è poi quella di Luigi XIV e di Roberto Rossellini: né il sole né la morte possono essere guardati fissamente.

**ENZO UNGARI**

UN SOIR... UN TRAIN (Una sera... un treno); *r. e sc.*: André Delvaux; *s.*: da un romanzo di Johan Daisne; *f.* (eastmancolor): Ghislain Cloquet; *scg.*: Claude Pignot; *m.*: Frédéric Devreese; *suono diretto*: Antoine Bonfanti; *int.*: Yves Montand (*Mathias*), Anouk Aimée (*Anne*), François Beukelaers (*Val*), Hector Camerlynck (*Hernhutter*), Adriana Bogdan (*Moira*), Dom De Gruyter (*Werner*), Senne Rouffaer (*Elkerlyk*), Jan Pere (*la Morte*), Jacqueline Royaards (*la nonna*), Denise Zimmerman (*la studentessa*), Freddy Devreese (*il ragazzo*), Catherine Dejardin (*la sorella*), Albert Belge (*il collega*), Nicole Debonne (*una donna in treno*), Michael Gough (*Jeremy*), Patrick Conrad (*il maître d'hôtel*); *pr.*: Mag Bogard per Parc Film, Fox Europa, Les Films du Siècle; *o.*: Francia, 1968; *d.*: Fox.

# Stéphane

**Stéphane** è un film che sembra promettere più di quanto non mantenga e che mantiene più di quanto non prometta. In ogni caso si tratta di non giudicare troppo ingiuriosa questa forma di doppia infedeltà.

Continuamente abbiamo la promessa di una chiave atta a decifrare il mistero del film e nello stesso tempo la sospensione di questa promessa. Così quella che ci pare una chiave capace di farci pentrare tutti i segreti si rivela essere un'altra proroga dello stesso dubbio e del medesimo sospetto. E' già a partire dal momento della sua formulazione che possiamo sorprenderla nella sua manovra così ambigua: evitare segretamente tutto quello che sembra renderla preziosa, o piuttosto rimandarlo o respingerlo al di là di quanto potrebbe rivelarci: a una domanda ultima e tremenda in cui è l'intero film a trovarsi preso, le sue singole apparenze, la forma, il movimento.

Qualcosa ci suggerisce che questo interrogativo si riflette soprattutto nel rapporto speculare che si mantiene tra l'ordine artificioso del film e la contingenza delle cose e degli esseri che lo presuppongono.

L'ultima inquadratura del film è quella di una foglia che ingrandisce smisuratamente e che annerisce di colpo sotto i nostri occhi. Si arriva a questo improvviso oscuramento al termine del prestigioso movimento di macchina che lo ha preceduto e che nello stesso tempo pare prevederlo o rifiutarlo: un carrello in avanti che stenta a tradursi nella panoramica vagamente circolare cui si accompagna uno zoom quasi impercettibile. L'idea implicita in questa tribolazione dell'immagine, in questa espansione del movimento, in questo stiramento delle forme, in questa compulsione dei riflessi che ne emanano, è quella che soccombe al desiderio divenuto adesso insopprimibile, all'eccitazione che abbiamo provato, durevole, variabile, intermittente, al ricordo incancellabile che rivive intatto nella nostra memoria. E' su questo piano, quello della distruzione dell'immagine e della sua reminescenza che è possibile trovare la norma di un ordine (il buio di un fondu) non contrapposto alla contingenza degli esseri, delle cose e delle loro proprietà, vere o false, allineate l'una accanto all'altra. Ordine che viene solo evocato, contingenza che viene

solo sospesa; ed è così che lo zoom che sembra alludere a un avvicinamento e a un magnetismo si traduce nel tuffo in ciò che non è più e che forse non è mai stato, mentre la panoramica allude a sua volta all'immagine sintetica di un cerchio in cui comprendere ogni opposizione, simmetria, identità. La foglia annerisce e diventa qualcosa che non è né vicina né lontana, a portata di mano e pure inafferrabile, e così tutto si supera e si arricchisce, impoverendosi forse da un altro lato, fino a dileguarsi come oggetto sensibile.

Stéphane (1) (la donna che si teme di perdere) e **Stéphane** (il film che ci intimorisce con i suoi ritorni indietro, ripetizioni, anticipazioni, accenni, cancellature, varianti, contraddizioni, corrispondenze) sono come questa foglia, continuamente smossi, discordanti e continuamente ricomposti, ora da un movimento di dissociazione dolorosa (la scoperta del tradimento), ora da quello di una sintesi che l'oppone a tutti gli altri (la dichiarazione d'amore), alterati infine da un ultimo riflesso (la sensazione comune di un lento movimento incessante in cui si perdono anche la certezza e l'immobilità di questo sentimento).

La mancanza della parola "fine" al termine del film non fa che riaffermare la stessa cosa: il luogo dell'immagine fuggente è quello che ci dà la chiave transitoria del suo essere. Così in luogo di un arco di circonferenza (la panoramica) abbiamo un cerchio e in luogo di un centro (che si trova in direzione dello zoom) ne ritroviamo molti altri che sembrano irraggiarsi e distribuirsi lungo il disegno di una spirale che si prolunga e si divora nell'espansione del film al di là del film stesso.

Non c'è forse immagine più vivida, più fluida e più inflessibile della spirale per alludere a una specie di idea fissa (come la gelosia) e nello stesso tempo ai suoi trasalimenti, secondo il modulo persistente delle varie trasformazioni, scissioni, fusioni e sovrimpressioni imprevedibili che essa subisce in corrispondenza della facoltà di cambiamento dell'oggetto che ancor prima di essere vissuto come comportamento è vissuto come una «cosa mentale». Ebbene, se c'è qualcosa che colpisce in **Stéphane** è proprio la mancanza di questa vertigine e di questa ossessione. Alla fin fine ci si accorge che esiste e che abbiamo conosciuto una sola Stéphane, ma amare questa donna, volerla possedere, significa desiderare e subire il fascino dell'oggetto del riflesso che emana da lei, il tramite dell'eccitazione che ci provoca, il contenuto del ricordo che ci suggerisce. In poche parole: il centro della presenza attiva che serpeggia in seno a tutto il film. Volerla fissare in un'immagine o donarle un corpo significa allora arrestarne tutti gli echi, prelevare la sua stessa consistenza, donarle la nettezza dei contorni che ce lo fanno ammutolire. Perché questa donna e questo centro è Stéphane ma Stéphane è sia Stéphane, la moglie di Michel Bouquet, che un'altra Stéphane. e cioè Stéphane Audran, la moglie di Chabrol.

Si sa che nelle **Biches** c'era una scena (poi soppressa) in cui Stéphane Audran veniva chiaramente mostrata come la moglie di Chabrol. **Stéphane** è il riproporsi di questa scena, di nuovo attuale, sospesa tra un film e l'altro, spontanea, preordinata, omessa e simultanea: rimbalzare e riflettersi di un film nell'altro che viene illustrato in modo più immediato con l'insegna delle **Biches** che scorgiamo a un certo punto di **Stéphane**. Cosa che da una parte provoca l'ingresso di un film entro un altro film e che nello stesso tempo li rende più preziosi, data la loro capacità di manifestare una verità estrema, secondo la quale non sappiamo

(1) So bene che in realtà la protagonista si chiama Hélène ma, involontariamente, il distributore italiano tradendo la lettera del nome ha rispettato lo spirito del film, e così anche la sua infedeltà si risolve in una forma di fedeltà. Hélène, la femme infidèle, diventa Stéphane e Stéphane Audran, erede di una altra eroina borghese, può dire: « Hélène c'est moi ».



più se gli esseri che rimandano dall'uno all'altro non siano più veri di quelli cui hanno saputo dare vita.

Così, in un film che sembra aspirare soprattutto alla chiarezza e alla perfezione assistiamo alla risoluzione di un oscuramento spaventoso e al realizzarsi di un'avventura più geometrica, ancora più segreta: non sappiamo più se l'avvenimento che Chabrol rievoca principalmente (la scoperta di una grande capacità di amare) si svolga soltanto nel mondo e nel movimento della narrazione o se giunga perché arriva il momento della sua narrazione, a partire dal quale quello che succede (e che è successo o che succederà) diventa realtà e verità e verosimiglianza.

La rivelazione di questa verità e di questa realtà non è incompatibile con la verosimiglianza del racconto. Una serie di intrighi ispirati a quello tradizionale del "triangolo" e del delitto perfetto stanno a testimoniarlo. Dapprima abbiamo Stéphane che tradisce suo marito con un amante e sia lui che noi non ne sappiamo niente. Poi incominciamo a sospettarlo e questo sospetto (basato su una telefonata troppo imprudente e su piccolissime notazioni di comportamento: andare al cinema, dal parrucchiere, etc.) serve di per sé a mettere in crisi un ordine la cui armonia apparente stava a nasconderne la debolezza intrinseca. Da questo punto in poi siamo afferrati all'interno della stessa procedura del dubbio, del sospetto e dell'angoscia. Ai termini estremi di questo esercizio ritroviamo gli esseri che lo concernono: l'uno in fase di ricerca e di scoperta, l'altra ormai oggetto di questa ricerca e della scoperta che si va preparando (al termine del pedinamento del detective). In un certo senso i due personaggi sono adesso opposti e nello stesso tempo uniti, ma l'unità delle loro preoccupazioni e delle loro angosce è un'unità solo fittizia. In seguito il marito acquista la certezza del tradimento della moglie (e noi con lui) ma questa continua ad ignorarlo. E' da questo punto in poi che la moglie vedrà aumentare il numero delle cose che sono vere e che pure lei continua a non sapere (e che pertanto per lei non sono verosimili). Il marito uccide l'amante e fa sparire il suo cadavere. La moglie, avvertita dalla polizia della sua misteriosa scomparsa, ripercorre adesso l'itinerario del dubbio e del sospetto come quello che ha fatto vivere al marito. Dal canto suo è adesso il marito che si trova nella situazione precedente della moglie, e cioè in quella di chi teme di essere scoperto. Il ruolo dello spettatore è quello di integrare le rispettive conoscenze dei vari personaggi ponendosi come ipotesi di un loro inserimento nella verità e nella verosimiglianza finalmente conciliate. Infine la moglie scopre l'omicidio del marito e questa integrazione e questa conciliazione finalmente si verificano. Fino adesso abbiamo avuto il divorzio tra vero e verosimile, tra cose note ed ignorate, tra sensazione ed espressione, tra gesto ed interiorità, tra segno ed interpretazione, tra inazione nell'attesa ed esteriorità; adesso abbiamo l'instaurarsi della loro riconciliazione. Sia il marito che la moglie conoscono e dispongono di tutte le cose che prima li tenevano divisi, e l'ultima rivelazione di questa facoltà di apprendimento è quella del sentimento, la realtà, la verità e la verosimiglianza del loro amore finalmente offerto e ritrovato.

Alla fin fine verità e verosimiglianza si ricongiungono ma questa identità comporta alcune conseguenze: la morte dei personaggi e la fine del racconto. Poiché questo non può più continuare senza un minimo scarto tra la verosimiglianza e la verità. Ma il mistero e la tensione che abbiamo visto abolirsi a questo punto non tarderanno a ricrearsi in un altro. Il che ci spiega perché **Stéphane** è un film che non finisce mai.

La scoperta della verità è la fine dell'enigma e nello stesso tempo del racconto. Ma nelle intenzioni di Chabrol sia i personaggi che il racconto (e cioè il film) vanno risparmiati. A differenza di

Michel Bouquet, Chabrol non ha bisogno di sopprimere nessuno per conquistare il cuore della moglie. Chabrol è l'assenza attiva che scorre in tutto il film e oltre ad esserne il marito egli è anche l'amante di Stéphane. Anche quando lo tradisce essa non fa altro che gettarsi nelle sue braccia, oppure entrare in campo, farsi circondare dall'inquadratura, farsi carezzare da un leggerissimo carrello, farsi penetrare da uno zoom, farsi possedere e trasportare da una dissolvenza. Per cui Stéphane è una donna sempre doppiamente fedele e in questa sua doppiezza (Stéphane e Stéphane Audran) consiste la sua infedeltà.

**FRANCO FERRINI**

LA FEMME INFIDÈLE (Stéphane, una moglie infedele); *r.*, *sc.*: Claude Chabrol; *f.* (Eastmancolor): Jean Rabier; *scg.*: Guy Littaye; *m.*: Pierre Jansen; *fon.*: Guy Chichignoud; *mo.*: Jacques Gaillard; *int.*: Sthéphane Audran (*Hélène Desvallées*), Michel Bouquet (*Charles Desvallées*), Maurice Ronet (*Victor Pegala*), Michel Duchaussoy (*il poliziotto Duval*), Guy Marly (*il poliziotto Gobet*), Serge Bento (*il detective privato*), Louise Chevalier (*la cameriera*), Louise Rioton (*la suocera*), Henri Marteau (*Paul*), Francois Moro-Giafferi (*Frédéric*), Dominique Zardi (*il camionista*), Michel Charrel (*il poliziotto*), Henri Attal (*un cliente al bar*), Jean-Marie Arnoux (*il falso testimone*), Stéphane Di Napoli (*Michel Desvallées*), Donatella Turri (*Brigitte*); *pr.*: Georges Casati e André Génovès per Films La Boétie (Paris)-Cinega (Roma); *o.*: Francia-Italia, 1968; *l.*: m. 2900.

# Passione

« ...quando farete di due uno, e quando farete che l'interiore sia come l'esteriore e l'esteriore come l'interiore, e ciò che sta sopra come ciò che sta sotto, e quando farete che maschio e femmina siano una cosa sola, così che il maschio non sarà maschio e la femmina non sarà femmina, e farete che occhi siano al posto di un occhio, e una mano al posto di una mano, e un piede al posto di un piede, e un'immagine al posto di un'immagine... ».

Vangelo secondo Tommaso.

Ci sono uomini angosciati e insieme tutt'altro che disposti a vivere nell'angoscia. Ogni tanto trovano la forza (forma) per esprimere il loro stato e farsi capire da chi può e vuole: un libro, un film, parlare di un libro o di un film. **O di altro**.

« Pochi libri possono salvarsi al giorno d'oggi. Del nero su di una tela, del silenzio su uno schermo, un foglio di carta bianco e vuoto, sono forse praticabili; il nesso tra verità e realtà sociale è debole; siamo circondati da pseudo-eventi con i quali ci conciliamo attraverso una falsa consapevolezza, che si adatta a considerarli veri e reali, e persino belli. Nella società degli uomini la verità non consiste tanto in ciò che le cose sono, quanto in ciò che esse non sono. Al lume dell'esiliata verità le nostre realtà sociali appaiono decisamente brutte e la bellezza è quasi impossibile se non è menzogna.
Che fare? Noi che siamo ancora vivi per metà e abitiamo nel cuore, dal ritmo spesso alterato, di un decrepito capitalismo, possiamo fare qualcosa di meglio che riflettere lo sfacelo che è fuori e dentro di noi, e cantare le nostre tristi e amare canzoni di disinganno e di sconfitta? ».

**Gregory Markopoulos fa un film.**
Sembra di essere privi di strumenti ma il bisogno di parlarne è insopprimibile. Non resta che ricorrere al primitivo: l'elencazione, nel ricordo, degli elementi primi.
Tentare una cristallografia in cui oggettivo e soggettivo siano sinonimi.
Come nel miracoloso equilibrio del grande pianto odisseico di **The Illiac Passion**.



Amore.
E morte: uccidere, uccidersi sul colpo dell'altro.
Non essere più perché non si può più essere.

Una donna triste vaga per la terra tra fiori offuscati, tende le mani alle ginestre.
Una donna pronta ad iniziare il suo viaggio: guarda i vapori che escono dal sottosuolo, si avventura nella nebbia fra gli alberi.
lo peregrina per la terra fino ad arrivare alle foci del Nilo, il grande fiume delle origini del mondo.
Da lei e da un grande uomo nero nascerà una razza nuova.

« In questo tipo particolare di viaggio, la direzione che dobbiamo prendere è quella di **indietro** e **dentro**, perché fu andando all'indietro che noi cominciammo ad andare sempre più in basso e fuori di noi. Ci diranno che siamo dei regrediti, rinchiusi in noi stessi e privi di contatti con loro. Vero è che abbiamo da percorrere molta strada all'indietro per rientrare in contatto con quella realtà con la quale tutti non abbiamo più contatti da molto tempo. E poiché si tratta di persone umane, sollecitate, che ci vogliono bene, e hanno tanta paura, si daranno da fare per curarci. Può darsi che ci riescano. Ma c'è ancora speranza che falliscano ».

Venere, simulacro di una razza gialla antica e futura.
Sacerdotessa-puttana di un tempio-bordello rosso e viola.
Vestita di rosso e di nero tra fiori gialli.
Anche le dee si innamorano se il giovane è fragile, sperduto.
Lo bacia lentamente, annullandolo.
Ma solo lui può darle vita.
Gli dei non consentono: la regola olimpica di non compromissione non può essere infranta.
Il giovane Adone muore.
« Raccontasi dunque che il bel giovane, onde Afrodite era innamorata, morisse durante una caccia, ucciso da un cinghiale ».
« La dea ne fu tanto addolorata che pregò Zeus di richiamarlo in vita; ma intanto se n'era invaghita anche Persefone ».
La dea della morte accondiscende a far tornare una volta all'anno il giovane sulla terra, dalla dea della vita.
Perché il suo pianto si plachi, perché crescano i fiori.
Anche lei fu rapita alla casa materna, anche lei dagli inferi ritorna una volta all'anno perché maturino le messi.

La coppia: un mondo conchiuso, un universo domestico, una cultura.
Orfeo ed Euridice.
Eros e Psiche.
Lacerazione.
Orfeo deve guardare in faccia Euridice per perderla per sempre.
Psiche guarda la faccia di Eros dormiente e così lo perderà.
Solitudine.
L'artista.
Il canto per poter sopravvivere.
Rimane un universo di solitari disperati abbracci.
Nulla può fare dal mare che ci ha generati Poseidone-Andy Warhol dal vecchio volto di bambino senza età.
Si ha paura di « avventurarsi ed esistere » e ci si finge un sogno irragiungibile dicendo: « se amassi il mondo intero quanto amo te, morirei ».
Paura. Fuga. Rifugio di una coscienza turbata e folle.

« Il terribile è già accaduto ».
Il mondo ha votato la sua distruzione, da tempo.

Il fuoco.
Luce di una eterna sera: crepuscolo, alba e tramonto.
Il fuoco.
Solitudine. Triste ricerca di qualcuno, lento vagare di forme nella città deserta, nella natura oscurata.
Tutti i colori di Iride non possono più fare luce.
Il fuoco.
Un rosso demone danza, sospinge, muove alla rappresentazione.
Caro prezzo fu pagato per la divina armonia delle forme e delle idee.
Prezzo di morte: lo strazio di amori infelici e la bellezza rubata al mondo per darci i simboli dei desideri, dei bisogni, dei sogni.
Il fuoco.
La terra (fatta scorrere lentamente fra le dita).
L'acqua.
L'aria no. L'aria non esiste più, c'è il vuoto e non si respira.
Sono scomparsi gli uccelli.
Si sente solo, terribile, il grido dell'aquila.
« Un grido stranamente americano, un grido che contiene le forme degli oppressi, degli incompresi ».
Prometeo accetta. Il sole tramonta.
Lentamente, nel verde dell'erba e degli alberi, in una luce grigia senza tempo, con la semplicità dei gesti necessari, Prometeo si spoglia per essere tutti.
Il mare in tempesta.
Neve sulla città di New York.
Era cupo il volo degli ultimi gabbiani e triste il loro canto.
Il ritratto di artista come giovane uomo si è spezzato come uno specchio sotto il diluvio universale di pianto, e i frammenti riflettono mille nostri volti.
I miti: la ricerca, di noi.
Essere Ulisse: è necessario.
Percorrere la nostra odissea con gli occhi velati di lacrime, non rifiutare nulla, tendere la mano al serpente perché la morda, discendere agli inferi.
Anche il nostro è **un ritorno**: una vecchia fedele bacerà i nostri piedi piangendo, la nostra donna non ci riconoscerà, noi baceremo il piede nudo del giovane addormentato e lo faremo uscire dal sogno angoscioso.
Per ritornare alla vita, finalmente.

Un giovane uomo nell'acqua bacia se stesso.
La bellezza: tanti nastri colorati.
Il giovane vuole riconoscersi nella pietra.
Ma nel cristallo non ci si può specchiare.
Il suo corpo ora non c'è più: rimane solo la veste.
Eco piange disperata nella città deserta di lui.

Lo scienziato dorme.
Il figlio ruba le ali.
Spiccherà il volo e morirà precipitando nel mare.
Il padre si aggira disperato nel labirinto della città e guarda disperato il cielo.

Solitudine.
Attesa.
Pianto.
Giovani Uomini soli.
Stupiti di ritrovarsi l'uno nell'altro due ragazzi si baciano.



Nell'interminabile tramonto una piccola luce brilla sulla notte veniente dalla acconciatura asiatica di lo astrifiammante e illumina il grande bianco corpo di Prometeo incatenato.
Giove ha incatenato Prometeo « che del fuoco ai mortali fece dono ».
Giove (Giove da operetta, vecchio grinzoso dal rosso manto con Gerry Malanga terrorizzato Ganimede sulle ginocchia) darà vita a Ercole « della generazione decima il terzo », della stirpe di lo, per liberarlo.
Il destino sfugge agli dei: vendetta della vendetta del peccato antico.
Nostra è la prossima mossa: oltre Giove, all'infinito.
Il mondo possibile lo mostra il film-maker nel cerchio erotico magnetico del film; nella magia in cui tutti sono felici e innamorati nella rappresentazione del loro strazio, e lo amano, e lui li ama, senza confini fra libertà e illibertà, fra felicità e infelicità.

« La danza incomincia. Vermi sotto i polpastrelli, labbra che cominciano a pulsare, male al cuore e nodo alla gola. Tutti sono leggermente fuori passo e fuori tono, ognuno segue un suo tempo e un suo ritmo. Lentamente, si formano le coppie. Bocca a bocca, cuore a cuore, cercandosi nell'altro, paurosamente, timidamente, ardentemente... le note si cercano in accordi, gli accordi si uniscono nel ritornello, la cacofonia si trasforma in contrappunto di un coro polifonico, un diapason del rito.
Onde danzanti in cui fluiscono alti e bassi di labbra e capezzoli, dita, spine dorsali, cosce, che ridono, si mescolano, si fondono, e si toccano in certi posti, estrema gioia e letizia, amabile, luminosa vita che emana ancor più nuova e intensa freschezza. Sì, è possibile, lasciamo stare in che modo o a quale scopo, che lui e lei, voi e me, si diventi noi... più che un noi del momento, e che ciò costituisca una coniugazione non troppo disperata. Cosa si può chiedere di più?»

**GIANNI MENON**

**Nota** — Le molte citazioni da R.D. Laing (''La politica dell'esperienza'' e ''L'uccello del paradiso'') sono — spero — « indiscrezioni forse perdonabili ».

## Le donne sono belle, i poeti e gli uomini di scienza...

Per i primi venti, venticinque minuti di **Petulia**, assistiamo agli sforzi di una ragazza che cerca di entrare in un film senza riuscirvi. **Petulia** di Richard Lester è la vita di un uomo, Archie, un medico, ''il migliore del mondo'', sul punto di divorziare da una certa Prudence, padre di due bambini che sta per perdere.
Che c'è di tanto affascinante, per Petulia, nel volersi introdurre in questa vita-film? Archie non è né giovane, né bello, la sua storia non è interessante. Petulia, invece, è sorella delle Audrey Hepburn, capacissima di rifare la Loren fra le piume e gli specchi di **Arabesque**, è svampita, libera. E' un personaggio che merita ben altro, una **Sciarada** alla Donen, un partner come Cary Grant e, anche se non la veste Edith Head, appare decisamente spaesata, ottusa nella sua insistenza.
La questione non è per niente chiara perché Lester non è Delbert Mann, né Mulligan, e la sua regia è spezzettata, ''moderna'', tutta flash, ripetizioni, inserti e si è autorizzati a pensare che Petulia sia una Rita Tushingham che fa capolino in un film Columbia, magari diretto da Richard Quine.
Errore, perché **Petulia** non è **The Knack**, né **Help!**, ma molto di più: la contaminazione ora accennata dà frutti e non è fine a se

stessa. Serve a fabbricare un rapporto, a dire cose vere su alcuni personaggi e, in conclusione, a darci con Archie uno dei più bei caratteri maschili degli ultimi mesi e con Petulia una psicologia semplice e chiara.

Dice David, marito imbecille di Petulia, a sua moglie: le donne sono belle. Aggiunge Petulia: anche gli sguatteri, gli ufficiali di cavalleria, i poeti e gli uomini di scienza. Queste battute arrivano verso la fine del film e il progressivo abbandono, in Petulia, del concetto di bellezza estetico, per uno più interiore, chiarisce sul piano verbale quello che la sequenza dei pinguini chiarisce sul piano figurativo.

I protagonisti vivono a San Francisco, fra colori hippy e strutture liberty e in questo mondo figurativo dove i colori non si risparmiano, dove i viraggi e gli sbiancamenti improvvisi dànno brividi a un pubblico non ancora abituato all'underground, l'amore è un turbamento che può avviare a vertiginose cadute nell'onirico, salvo riagganciarsi, come a un'àncora di salvezza, a due mani sapienti, belle perché di un uomo di scienza, che nettano il sangue rosso dalla **gamba di un bambino**.

Tanti anni fa Hawks poteva costruire un capolavoro di equilibrio nel raccontare la perdita d'equilibrio del saggio Cary Grant per colpa di Katherine Hepburn (**Bringing up Baby**), oggi Lester è caduto nella mischia e lo squilibrio dell'innamoramento si racconta con un altro squilibrio, grazie a una ragazza squilibrata, scivolata in un film sbagliato, visto come in uno specchio colorato, il rovescio di un altro rovescio.

Archie è un uomo che sa il fatto suo, è attratto da Petulia sanamente, senza drammi. Petulia esiste, facciamoci i conti. Ma Petulia si nasconde, si camuffa, ha le sue sequenzine segrete che non fa vedere ad Archie (tutto il filmino sul bambino ferito), sembra in un modo e, invece, è in un altro. Come comportarsi? Come Bogart in **Sabrina**? o perdercisi come l'eroe di **Vertigo**? Accoglierla vuol dire passare dal realismo al giallo rosa? Ma è proprio vero che la commedia è un genere evasivo? Sta di fatto che Archie acconsente ad amarla e la sua caduta è una caduta di stile. E nel cinema di Lester lo stile è tutto — per questo **Petulia** è un bel film, perché lo stile conduce alla "verità" —, e una caduta di stile è una trasformazione, una crisi, un turbamento, appunto.

Si arriva, insomma, a una doppia crisi, quella dell'universo stilistico di Petulia, frainteso, e quella di Archie. Petulia apparirà sempre più una creatura indifesa, da salvare; Archie incrina una posizione apparentemente stabile.

Da queste due crisi viene a galla il magma di un cinema contaminatissimo, che non può ancorarsi più a nulla e procede per allusioni. Allude alla commedia, ma scivola nel serio e così via, di brivido in brivido, di tenerezza in tenerezza, senza protezione.

**Petulia** può facilmente non piacere, indifeso com'è per l'assenza di un genere, eppure basta guardare Archie, Petulia, i bambini, per captare un innegabile fascino. Perché, è curioso questo, dal ripudio del genere — ripudio pensato e umile —, riemergono gli uomini.

Niente è più commovente di un uomo spaesato da un sentimento, da un ambiente. Archie e Petulia lo sono, e in modo originale. Lo smarrimento è stilistico: sono i mondi cinematografici di Petulia e Archie a non coincidere. Bisogna restringere il campo alle loro teste, perché si bacino un momento; bisogna che il mondo fuori sia fuori fuoco.

E quando, nella sequenza dei pinguini, Archie lascia i suoi bambini per avvicinarsi a Petulia, l'inserto delle mani di Scott che curano il bambino ferito viene a sanare momentaneamente ogni conflitto. Capiamo che per Petulia Archie è la salvezza, la maturità, di cui le mani sono il simbolo e capiamo che Petulia è una



bambina. Ma come i bambini di Archie hanno già, con il futuro marito della madre, visitato Alcatraz, così Petulia ha già un marito, una famiglia, un figlio fra poco.

Prigioniera di un ménage che esige uno stile, Petulia è irrecuperabile da Archie e la pena per la felicità mancata è una piccola lezione di libertà al cinema.

**MAURIZIO PONZI**

PETULIA (id.); *r.*: Richard Lester; *sc.*: Lawrence B. Marcus dal romanzo "Me and the Arch Kook Petulia" di John Haase; *adattamento*: Barbara Turner; *f.*: Michael Roeg (technicolor); *scg.*: Tony Walton (pr. d.), Dean Tavoularis (ass. a. d.); *m.*: John Barry; *mo.*: Antony Gibbs; *int.*: Julie Christie (*Petulia Danner*), George C. Scott (*Archie Bollen*), Richard Chamberlain (*David Danner*), Arthur Hill (*Barney*), Shirley Knight (*Polo*), Pippa Scott (*May*), Kathleen Widdoes (*Wilma*), Roger Bowen (*Warren*), Joseph Cotten (*Mr. Danner*); *pr.*: Raymond Wagner per Petersham Films; *o.*: Gran Bretagna, 1968; *dur.*: 105'; *d.*: Warner.

# I piccoli film fantastici

## IL CINEMA: IL FANTASTICO COME GENERE E COME ATTRIBUTO

Se la nostra intelligenza e la nostra sensibilità vengono del tutto coinvolte, nel loro esercizio con lo schermo, dalle opere di Rossellini, di Straub e di Godard, al passo con un presente che contiene in sé le appassionanti spiegazioni del futuro, è sul terreno di William Hale e di Tom Gries che va misurata e valutata, oggi, la natura del nostro rapporto col cinema. Alle prese con ectoplasmi sfuggenti che si alternano con inquietante provvisorietà non sempre si vince la tentazione di fissare nel tempo solo quelli che **con grande evidenza** ci rappresentano qualcosa di più di se stessi. Per chi si occupa di cinema sembra essere divenuto indispensabile l'uso degli occhiali, dal momento che pochi sanno ancora apprezzare la bellezza dissimulata. Concorrono a questo atteggiamento le deformazioni del critico uso a situare entro coordinate tutto il situabile per non incappare in qualche errore di rotta e poter così « verificare » ed « aggiornare » continuamente latitudine e longitudine della sua sempre eguale e prudente ricognizione. La colpevolezza flagrante di questa disposizione consiste nel fatto che viene sacrificata, per mancanza di coraggio e per difetto di diottrie, la scoperta di nuove terre da aggiungere a quelle da lungo tempo praticate. Di fronte a film come la **Chronik, 2001: A Space Odyssey** o **Atti degli Apostoli** il cinéphile non ha nessun vantaggio di fronte ad un egittologo o ad un marziano: questi, posti di fronte all'**evidenza** di tali opere, troveranno certamente Straub, Kubrick e Rossellini affascinanti **per lo stesso** motivo per cui non è necessario essere metereologhi per apprezzare la violenta bellezza dei fenomeni atmosferici. Le cose cambiano di fronte ai piccoli film aberranti, diversi, eccentrici rispetto ai generi nei quali sono calati e che hanno su di noi l'effetto di dissonanze. Non si tratta solamente di rinunciare alle emarginazioni troppo grossolane (tentazione equivocamente alimentata da un moralistico richiamo all'ordine e da un'idealistica aspirazione agli impossibili assoluti) ma di combattere l'attitudine che vorrebbe ad ogni momento segnare delle tappe, piantare delle bandierine, stabilire delle recinzioni solide ed invalicabili. L'abitudine al rifiuto di tutto un cinema non **immediatamente** utilizzabile (politicamente, esteticamente, etc.) non è troppo distante dall'altezzosa idiozia di chi si rifiuta di leggere Chandler dal momento che esiste Dostoevskij o che giudica tempo perso ammirare Krazy Kat visto che ci sono, in quadricromia, i surrealisti consacrati. Se la malvagità e la grandezza di Marlowe e di Samuel Fuller non ci impediscono di difendere la crudeltà di Chabrol è proprio perché non consideriamo degni di interesse solo i monumenti destinati a durare nei secoli. Stiamo correndo il pericolo, rinunciando alla scoperta e all'avventura (sia pure col rischio di essere indiscriminati), di non smentire quella soverchiante dialettica degli avvicendamenti culturali che ha consentito alla critica cinematografica italiana di rimanere, nel migliore dei casi, a Visconti. Se è vero, come dice Godard, che la verità sta anche, parzialmente,

nell'errore, sarà lecito per una volta abbandonare gli autori che non possono sbagliare ed avventurarsi in terreno minato.

Il maggior numero di omissioni determinate da quest'ottica aristocratica e sornionamente reazionaria (nella misura in cui l'intenzione conta più del risultato e il vecchio più del nuovo, una volta accettata la convinzione che un autore di serie Z non potrà **mai** offrirci delle sorprese) riguarda quei foltissimi generi costituiti da western non "firmati", horror film della Hammer, SF americani e — via via sempre più giù — film erotici di nazionalità incerta, Tarzan in gonnellino di banane e fumetti in costume. In questi film lo spessore delle convenzioni e della messa in scena, l'immediata riconoscibilità dei meccanismi che regolano i diversi universi formalizzati e l'introduzione di elementi irreali dovrebbero scoraggiare ogni velleità naturalistica da parte degli autori. Essi ci obbligano a prendere in considerazione una particolare nozione di fantastico che è poi quella che nella maggior parte dei casi emana da essi. Il fantastique stabilisce la sua natura e il suo dominio attraverso una messa in scena, una costruzione e una forma che contraddicono le luci e le ombre del cinema della realtà. Ciò che rende **Gertrud** fantastico come **Vampyr** è prima di tutto il suo situarsi al livello della forma su un terreno estraneo a quello dei film che si accostano al reale e se ne impadroniscono con un meccanismo fonofotografico di tenace aderenza. Il fantastique solo indirettamente (ma non per questo meno efficacemente) si occupa delle strutture della realtà: prima di tutto esso si occupa delle strutture dell'immaginario. Il cinema fantastico, da Murnau a Cocteau, è sempre tale per come ispeziona l'orlo che separa la vita dal sogno o per come li fonde insieme; oppure per come oscilla dalla realtà del sogno al sogno della realtà (passaggi sotto il segno della magia che, per non andare troppo lontano, si chiamano **Belle de Jour** e **Un Soir... Un Train**). **Dracula** di Terence Fisher, **Torture Garden** di Freddie Francis, **I Misteriani** di Inoshiro Honda e **Le Viol du Vampire** di Jean Rollin hanno invece nei confronti della forma lo stesso atteggiamento che ha il romanzo pornografico nei confronti del linguaggio verbale: la forma è cioè al rimorchio del contenuto, sottomessa alla favola spaventosa o fantastica che si vuole raccontare e non assume mai un'importanza fondamentale ai fini della narrazione. Dal momento che il suo uso è strettamente strumentale, essa conta meno delle singole trovate sceniche e dei trucchi di repertorio. Le possibilità del fantastico si limitano in questi casi a costituire un'irrealtà esangue ed impoverita, priva di vantaggi, dove le gelatine e i cigolii respingono così la realtà come il sogno affinché tutto quanto sia situato in un limbo dove, venendo meno ogni nozione di realismo, e in mancanza di una dimensione diversa e sostitutiva (fondata sull'eliminazione di quella più ovvia), anche la vita è assente. La nozione di fantastico che si sprigiona in questi casi è allora il risultato approssimativo della mera sostituzione dei soggetti, rintracciabile al livello dei contenuti: Superman al posto di Zampanò, la storia di vampiri anziché la polemica sociale. E' facile rendersi conto di come, da questo punto di vista, **Dracula** sia più simile a **La Battaglia di Algeri** che a **Nosferatu**: i primi due sono film di avventure, rispettivamente nella versione Shepperton-technicolor barbaro e Tempi Nostri-Reportage dal fronte, tanto è vero che se il colonnello Mathieu fosse interpretato da Christopher Lee, zanne e mantello compresi, e Peter Cushing dovesse affrontare nel castello del vampiro una torma di algerine ululanti, non ci sarebbe nessuna differenza. **Lontano dall'onirismo e dal sogno, il fantastique cessa di essere un attributo per diventare un genere,** con tutte le convenzioni, i passaggi obbligati, le variazioni, le consuetudini (che trovano nell'essere tramandate la loro indiscutibilità: dalle leggi della robotica alla teratologia vampiresca) che tale ruolo comporta. Senza contare che il frequentatore assiduo del genere midi-minuit, una volta accettata la presenza di alcuni elementi irreali, cessa di essere inquietato dall'universo dei lupi mannari e dalle « creatures » e l'insieme perde la propria irriconoscibilità. Smette di essere un universo differente o, perlomeno, non lo è più di quanto non lo siano quelli, altrettanto formalizzati, del western e del film nero. Non c'è da meravigliarsi allora se in una ideale antologia di piccoli film fantastici Frankenstein si trova a convivere con detective amareggiati, cow boy silenziosi, stalloni sessuali infaticabili, ballerini provetti, corsari presuntuosi, studenti sovversivi e metteurs-en-scène fissati. In tutti questi casi il fantastico tornerà ad essere un attributo che il genere prescelto non riesce a contraddire e che diventerà emergente malgrado l'apparente inconciliabilità degli scenari nei quali è calato. Accanto, l'immenso calderone del « genere » fantastico malgrado la sua imponenza non può esercitare nessuna soggezione dal momento che nella maggior parte dei casi le opere che lo compongono non sono che esercizi innocui e ripetitivi del già



visto, già vissuto e già morto. Le eccezioni, come è ovvio, non mancano: fin da Méliès il carattere soprannaturale di queste **rappresentazioni**, le fonti a cui gli autori si ispirano, la serietà dell'apparato simile alla messa e al kabuki, l'improvvisa irruzione di « things » imprevedibili, fanno sì che non di rado questi film arrivino al sublime e provochino in noi emozione e spavento. Ancora una volta vi è allora il riscatto della forma, l'abbandono del desolante repertorio delle banalità, l'introduzione di varianti non solo per **ciò** che si racconta ma per **come** si racconta. Incentrati su Dracula o su Tom Mix, quando questi film sembrano non ammettere altra chiave che l'allucinazione e il delirio, entrano a far parte dei piccoli film fantastici in cui la realtà è trasfigurata dall'intervento dell'immaginazione. Lasciati quelli ormai classici all'ombra delle cineteche è importante scovare, tra gli eredi di King Kong e i Fu-Man-Chu, i film esemplari dei diversi generi, solo all'apparenza trascurabili e anodini come lo sono gli oggetti di mero intrattenimento. Ma la loro apparenza nasconde un segreto che costituisce la loro natura profonda: essi rappresentano il non visto essenziale perché contengono il meraviglioso.

## I FILM: UMANI E NON UMANI

**Il sogno degli eroi.** Senza dubbio una delle più sorprendenti incarnazioni della morte viste negli ultimi anni campeggia al centro di **Frankenstein Created Woman** (La Maledizione dei Frankenstein), una delle innumerevoli produzioni Hammer firmate da Terence Fisher. La figura di Christina-Hans (Susan Denberg) basterebbe da sola, a causa del perfetto equilibrio tra umano e inumano che rappresenta, a fare di questo film un'opera non trascurabile e a differenziarlo da tutti gli altri di Fisher, molto più rozzi e meccanici e con una spiacevole attrazione verso il particolare ripugnante-insignificante. Ma il film ha altre qualità che obbligano a prenderlo in seria considerazione. Innanzitutto contiene uno di quei racconti davvero straordinari che fanno parlare, per certi film, di supremazia del soggetto. In secondo luogo una narrazione semplice e pacata ed una messa in scena molto « americana » costituiscono una piacevole sorpresa per chi ha una certa familiarità coi film di Fisher, di Freddie Francis e Michael Carreras. L'erotismo e la morte (sotto la duplice forma di rito sociale e religioso) aprono e chiudono con la doppia esecuzione per mezzo della ghigliottina e con una duplice scena sessuale (una di repulsione nella locanda, l'altra di attrazione nella camera di Christina) la prima parte della favola che procede giustapponendo, come in una partita a scacchi, personaggi e ideologie contraddittorie: l'autorità e la stupidità del potere agli esperimenti di Frankenstein ed Hertz, la bruttezza e la dolcezza di Christina al disprezzo di Anton, Karl e Johann, l'amore tra Hans e Christina all'omicidio di Kleeve, di cui Hans sarà ingiustamente incolpato. L'autorità e l'odio prevalgono con la morte di Hans, decapitato come suo padre, con il parziale arresto degli esperimenti dei due scienziati e con il suicidio di Christina che si getta in un fiume. Nella seconda parte l'esperimento di Frankenstein ed Hertz (legati tra loro come don Chisciotte e Sancho) ha successo: la creatura Hans-Christina uccide uno dopo l'altro gli assassini di Kleeve, responsabili della morte di Hans, e, terminato il suo compito, per la seconda volta si getta nelle acque. Mentre la prima parte è lenta e minuziosa nel costruire i particolari della tragedia che si avverte incombente, dopo l'esperimento gli avvenimenti si accavallano l'uno sull'altro e le seduzioni che culminano con la morte dei persecutori di Christina assumono una grande suggestione onirica e si svolgono in un clima sempre più rarefatto che trova una sua parziale giustificazione nell'ubriachezza delle vittime. Il passaggio dal reale al fantastico è avvertibile solo per un curioso disequilibrio che sembra alterare il perfetto meccanismo della sceneggiatura. Quel che ne viene fuori è il potere invincibile dell'amore che dura dopo la morte e il film si impone alla nostra ammirazione proprio grazie alla struggente dolcezza — inseparabile da un'insana crudeltà — con cui due sventurate creature si vendicano di un intero paese accecato dall'odio e dalla brutalità. Come nei migliori film in cui gli esseri umani e i mostri si fronteggiano, quello che stupisce è il rispetto che Fisher prova per il mostro Christina, innocente e troppo umano. Il particolare « fantastique » che ne emana deriva, ad un primo stadio, dal fatto che i gesti e le azioni dei personaggi non si limitano ad essere l'espressione e l'evidenza del loro comportamento, grazie al quale essi si mettono in scena, ma gli elementi di una più ardita rappresentazione di riti mortali e di riti vitali (penso alla sequenza in cui Hans e Christina fanno l'amore la prima volta, magnifica per il pudore con cui la donna si copre il volto orribilmente deturpato); riti

rigorosamente separati che nelle sequenze delle seduzioni si fondono in una amalgama inestricabile di funzioni vitali e mortali. Ad un secondo stadio, conseguente al primo, il disagio e l'irrealtà aumentano a causa della particolare atmosfera che circonda i personaggi e che finisce per diventare una specie di appendice o prolungamento morale della loro natura, illuminando il loro atteggiamento nei confronti della realtà. Così Christina, che prima dell'esperimento ci veniva mostrata in primissimi piani sotto una luce abbastanza intensa per esibire contemporaneamente la sua bruttezza e la sua vergogna, si muove — una volta guadagnata la nuova vita e bellezza — in una scenografia falsamente rassicurante (appoggiata ad una casa di cartapesta nell'incontro con Anton, vestita in modo squillante e pacchiano quando ne uccide l'amico, in un bosco dai colori morbidi nel finale) che è l'esatto equivalente figurativo della sua duplice natura e dell'angoscia delle persone che, attratte dal suo sorriso, vanno incontro alla morte piene di desiderio. Qui Fisher non si limita ad essere il fedele esecutore di John Elder (cosa che invece fa pigramente Freddie Francis in **Dracula has Risen from the Grave**, Le Amanti di Dracula, film non privo di spunti originali e colti, se non altro per i riferimenti alla Nina di **Nosferatu** e per il complesso personaggio del prete, servo al tempo stesso di Dio e del vampiro) ma interviene attivamente nella costruzione e nell'uso espressivo e morale di materiali solitamente decorativi. Non è quindi un caso se Frankenstein ed Hertz si muovono, si vestono e parlano in modo diverso da tutti gli altri personaggi del film: essi infatti, malgrado l'empirismo e le dichiarazioni positivistiche, sono gli unici capaci di sognare e l'apocalisse da loro scatenata non è altro che il mito dell'**amour fou**, che prendendo forma mostra tutto il suo potere distruttivo.

**Pas du rouge, du sang!** Roger Corman va considerato a parte, se non altro per la sua eccentricità e per l'ambiguo ruolo di semi-indipendente alternativamente attratto dalle scuderie hollywoodiane (**Il Massacro del Giorno di San Valentino** è un fortunato pretesto per mettere insieme un contesto mortuario e sfogarsi salutarmente con movimenti di gru strepitosi) e dal suo più proprio ruolo periferico di autore-produttore. Secondo il prevalere di una di queste tentazioni contraddittorie i suoi film avranno, col marchio di Arkoff, il grande splendore formale de **Il Pozzo e il Pendolo** oppure un curioso miscuglio di barbarismo naif e di sinistra raffinatezza come in **Sepolto Vivo**. In entrambi questi due casi la forma cara a Corman sembra essere abbastanza estranea alla tradizione del cinema classico americano, solo nel recente **The Trip** (Il Serpente di Fuoco) Corman è uscito dal proprio isolamento per dichiarare un'affinità, anche se in modo sospetto, con l'underground. Perché la nostra sorpresa lasci il posto all'ammirazione (e rimandando ogni giudizio finale dopo la retrospettiva che gli dedicherà in luglio il festival di Trieste) è indispensabile intanto evitare due false piste: la prima è quella straducola che conduce all'immediato paragone con le opere di Poe da cui Corman trae il titolo dei suoi film, e la seconda quella di considerare ogni film (limitandoci a quelli imparentati con Poe) un'opera conclusa. Non vi è dubbio che Corman conosca Poe e lo ammiri, ma è altrettanto indubitabile che la sua sensibilità sia profondamente estranea a quella di Edgar. Il mondo di Poe è un mondo dove quello che conta sono soprattutto i vuoti, le falle, le voragini, le sospensioni, i tempi morti, i **durante** tra un prima e un dopo altrettanto oscuri; un mondo dove il movimento e lo spreco di energie fisiche riguardano le macchine o gli scimmioni e dove agli esangui protagonisti non resta altro che registrare, coi sensi dolorosamente acuiti, il passaggio dall'universo del colore a quello del gelo (come capita nell'unico film che rispetta profondamente Poe, **Toby Dammit**), da quello della luce a quello del buio, da quello delle altezze che tolgono il fiato a quello delle voragini senza fondo. Si tratta quindi di un mondo dove l'io soggettivo e la ragione, che bellicosamente vuole venire a capo di tutto, sono sopraffatti dall'arcana potenza dei **fenomeni**. Corman, accusato di rifarsi a Poe e di tradirlo, è tutto quello che si vuole meno che un ipersensibile ed è meno che mai interessato ai guizzi dell'anima e alle psicologie complesse. Quello che interessa Corman dei suoi personaggi sono semmai i corpi a cui far subire ogni possibile catastrofe e se nei suoi film vi sono concetti astratti come il male, il diverso e il diabolico essi devono avere la faccia segnata e beffarda di Vincent Price, che magari si scioglie orribilmente nei panni del signor Valdemar. Quello che Corman apprezza in Poe, a parte il sincero e comune affetto per i cadaveri in avanzato stadio di putrefazione, è il lato gotico e barocco, il côté Roderick Usher piuttosto che quello Willian Wilson, l'aspetto delirante e smisurato dell'immaginazione. Con una storia straordinaria bella e pronta, l'immaginazione di Corman può allora concentrarsi soltanto sull'aspetto formale e sce-



nografico della favola, e almeno nella storia del principe Prospero (**La Maschera della Morte Rossa**) arriva a costruire un universo dove oltre l'arredamento, le luci e i colori delle stanze, non esiste altro; né eroi, né mostri, né avventure. Il secondo aspetto dei film di Corman e che trascende la loro pretesa sciattezza é che, isolatamente, essi esprimono ben poco. Qualcosa di più compiutamente espresso e che assomiglia ad un valore viene fuori soltanto se li colleghiamo l'uno all'altro, come episodi di una saga piena di rimandi e di allusioni e che, a somiglianza di un'altra saga illustre, quella di José Bénazéraf, va purtroppo declinando. Un certo numero di attori preferiti — Vincent Price, Boris Karloff, Peter Lorre, Ray Milland — solo apparentemente interpretano personaggi differenti. In realtà, grazie a questo ristretto numero di maschere, per certi aspetti fungibili, Corman racconta sempre le innumerevoli sventure del medesimo personaggio: Roger Corman. Il particolare humour con cui i suoi film si sviluppano, benché a volte corra il rischio di trasformare la saga in una specie di « serial », come le strips dei fumetti o gli episodi dei romanzi di appendice, non va preso troppo sul serio. Io ho l'impressione che le sue strizzatine d'occhio dissimulino abilmente la loro natura di sinistri scongiuri perché, a differenza di Polanski, Corman crede al diavolo, come l'amato Poe del resto, e proprio lui, Roger l'angelo decaduto, e non lo spettatore divertito, è la vittima esemplare delle sue finzioni.
Quando le nebbie e i vapori si diradano appare il luogo del dramma, lo scenario abilmente ri-creato: la casa degli Usher (**I Vivi e i Morti**), la tomba dell'amata Ligeia (**The Tomb of Ligeia**), l'abitazione del signor Valdemar (**I Racconti del Terrore**), il loculo sontuoso dove sperimentare la più atroce delle angosce (**Sepolto Vivo**), le stanze rilucenti e sinistramente virate dove la paura cambia colore (**La Maschera della Morte Rossa**). I vivi e i morti sono immersi nella stessa atmosfera violentemente onirica e dopo che l'Apocalisse sarà compiuta, le efferatezze perpetrate, l'incendio purificatore consumato, l'ultima immagine ci restituirà tutta l'angoscia di una nuova alba o di un nuovo tramonto altrettanto fuligginosi e impenetrabili alla luce. L'originalità del cinema di Roger Corman è manifesta: essa consiste nella sua attitudine a disinteressarsi sempre di più all'intrigo e al destino dei personaggi per puntare tutta l'attenzione sulle luci e sulle ombre, sui panneggi e sui balenii, veri protagonisti della tragedia. Per questo il suo film più riuscito non mi sembra tanto **Il Pozzo e il Pendolo**, che è proprio un suggestivo tentativo di film a intreccio, ma **Sepolto Vivo** in cui, forse in misura ancora maggiore che ne **La maschera della Morte Rossa**, l'attenzione alla forma e l'onirismo raggiungono vertici, per lui, assoluti. L'idea attorno alla quale Corman gira nelle sue farse tragiche è sempre Lei, la morte in technicolor; egli sembra non averne ancora compreso la natura ma questa in fondo non è una colpa dal momento che ne è solo il costumista.

**Il fantasma della horse opera. Chuka** (Vivere da Vigliacchi, Morire da Eroi) di Gordon Douglas e **The Stalking Moon** (La Notte dell'Agguato) di Robert Mulligan hanno la caratteristica di calare il fantastico in scenari che gli sono sempre stati abbastanza estranei (le guarnigioni nordiste di frontiera e le fattorie messicane), di inserirlo in un genere, il western, che sembra a prima vista scoraggiare ogni velleità di astrazione e di irrealtà, di aggiungere alla congrega mostruosa capeggiata da Nosferatu niente meno che Toro Seduto. Solo questa novità basterebbe a giustificare risultati imprevedibili se, nel caso dei film di Douglas e Mulligan, non intervenisse a complicare (e, nel caso di Douglas, ad arricchire splendidamente) le cose l'ambiguo rapporto che essi instaurano col fantastique. La schematica separazione che proponevo all'inizio dell'articolo mostra qui tutta la sua artificiosità dal momento che, paradossalmente, è proprio un western a diventare un esempio di genere fantastico. Infatti mentre **Chuka** è un film chiaramente fantastico senza ricorrere a prodigi o a misteri che non ammettono soluzione, nella stessa maniera di **Vertigo** o di **Vanina Vanini, The Stalking Moon,** senza contraddire mai la realtà del west (neppure di quello pre-cinematografato) si occupa del soprannaturale introducendo all'interno dell'avventura un mostro che non ha nulla di umano, Kataua, e riempiendosi dell'angoscia che la sua presenza suscita in Sam (Gregory Peck) e in Sarah (Eva Marie Saint). Di fronte al realismo di Mulligan, il film di Douglas esibisce un evidente côté hitchcockiano dovuto non tanto alle splendide scenografie di Hal Pereira quanto al fatto che vi è un ricorso al simbolo e al sogno per occuparsi del mito. Questo spiega l'evidente differenza dei due film che accedono entrambi ad uno spazio inconciliabile con quello del western tradizionale seguendo due vie diametralmente opposte. Douglas ha bisogno, per svolgere il suo apologo, di uno scenario raggelato e di un luogo concentra-

zionario, in ogni caso di un'atmosfera irreale dove, come Scottie-Lucifero o Mathias, Chuka-Orfeo (Rod Taylor) fa il suo incontro con la morte (assiste ad un funerale indiano), scende all'inferno (il forte dove i rapporti che legano tra loro i personaggi intrappolati sono fondati sulla menzogna, sull'ipocrisia, sulle menomazioni fisiche, sulla vergogna, sull'impotenza, sul sadismo e sull'omosessualità), tenta ogni sua carta per salvare Veronica (Luciana Paluzzi) e strapparla alla morte, rappresentata dai minacciosi fuochi notturni che hanno ormai completamente circondato il forte. Per fare questo evita fino all'ultimo di voltarsi indietro (il passato che intuiamo legarlo in qualche modo alla donna e che egli evita di proposito di menzionare) fino a che, come Orfeo, commette il suo errore per eccesso di desiderio (fa l'amore con Veronica e dimentica di guardare avanti, verso l'unica possibilità che hanno di sfuggire ad un sicuro massacro). E' la sconfitta di Orfeo: Chuka non tenterà più di convincere il colonnello Stuart Valois (John Mills) a salvare gli abitanti del forte ma accetta la strage. Dopo la celebrazione della morte, Chuka soltanto, in compagnia di Helen (Angela Dorian), una nipote di Veronica, riguadagnerà la superficie. L'estrema stilizzazione arriva a risultati addirittura giapponesi e del resto Rod Taylor, nei panni di un ronin decaduto ed invincibile come l'eroe di **Hara-Kiri**, ha in questo film ben poco da invidiare a Mifune Toshiro. Al contrario del lunare Douglas, Mulligan racconta una storia di grande concretezza e l'esigenza di introdurre un mostro sanguinario non gli impedisce di muoversi in uno scenario, specie nella prima bobina del film, degno di Raoul Walsh. **The Stalking Moon** non smentisce la sua derivazione dalla grande tradizione del western americano e Mulligan può conservare, del western, il carattere hawksiano del legame tra Sam e il meticcio e dare a tutti i protagonisti, Sarah compresa, un'introversa e burbera dolcezza che non è l'ultimo motivo del fascino di questo film. Il pellerossa Kataua ci è dato per tre quarti del film come invisibile, invincibile e sanguinario (le sue vittime hanno la gola squarciata orribilmente). Questo ultimo particolare può forse spiegare perché nel duello finale tra Sam e Kataua, che comincia al termine della notte e ha fine all'inizio del nuovo giorno, il mostro sembri insensibile alle percosse e alle pallottole. Quando, dopo essere stato colpito innumerevoli volte dal winchester di Sam senza alcun risultato, si affloscia improvvisamente, lo spettatore distratto dalla spettacolarità della lotta non fa caso al fatto che il sole è sorto. La luna che incede maestosamente è stata sconfitta, almeno fino alla notte successiva, dal sole che sorge. **The Stalking Moon** è solo un antefatto, l'universo notturno del vampiro Kataua che semina angoscia tra gli umani. Il carrello finale che ci mostra Sam, vittorioso ma zoppicante, appoggiato a Sarah è l'inizio del film vero e proprio, **The Rising Sun**, l'universo solare dell'eroe di frontiera e colonizzatore bianco; l'inizio, per il piccolo indiano senza nome figlio di Sarah e di Kataua, di un'esistenza ottimistica e banale di cui il meticcio gli ha già mostrato i prodromi. Douglas va oltre l'astrazione, del resto magistralmente praticata da lungo tempo da Howard Hawks e da Budd Boetticher, mentre Mulligan, portando alle estreme conseguenze l'indiano-inumano, va oltre il pregiudizio e lo rovescia di senso: per entrambi il compito è di rompere gli argini delle convenzioni e di fare circolare l'angoscia e il mistero all'ombra delle montagne rocciose.

### I FILM: LA FOLLIA E LA MORTE

**New American Dreams.** L'esemplarità di **Pretty Poison** (Dolce veleno) di Noel Black e di **Deadly Roulette** (Intrigo a Montecarlo) di William Hale consiste nel particolare tipo di ricerca che i due film, tra l'altro in modo vistosamente complementare, sviluppano. Si tratta in misura diversa di due film fantastici ma anzichè occuparsi dell'immaginario, per cui sono necessari una certa attitudine ed un certo interessamento a sfuggire, mascherare o rifiutare il consueto rapporto con la ragione e con la logica, essi si occupano in modo molto brillante dell'immaginazione. L'immaginario, come spazio indefinito prodotto dall'esercizio instancabile dell'immaginazione, viene trascurato per puntare tutta l'attenzione sulle leggi e sui meccanismi di quest'ultima. La distinzione è importante perché mentre occuparsi dell'immaginario prevede l'esercizio della propria immaginazione, occuparsi di questa è un compito che in ogni caso può escludere l'azione della fantasia; si tratta di guardare scientificamente verso un zona poetica per trarne magari delle conclusioni al servizio dello spettatore, ma in nessun caso di lanciarsi, dopo avere appreso i primi rudimenti, nell'avventura della propria fantasia. Per Noel Black e per William Hale l'immaginazione non ha disavventure da offrire ma, molto più tragicamente, sventure da far vivere fi-



no a che essa non viene incanalata per qualche specifico uso socialmente utile, come far arrestare i veri pazzi e scarcerare quelli che non lo sono (**Dolce Veleno**) o distruggere i criminali del jet-set (**Intrigo a Montecarlo**). In ogni caso essa non procura che guai fino a che si risolve in un esercizio fine a se stesso. E' lo stesso punto di vista di chi giudica abominevole l'uso degli allucinogeni, salvo dirne tutto il bene possibile quando siano usati a scopo terapeutico. In **Intrigo a Montecarlo**, Jack Washington (Robert Wagner) per sentirsi vivo ha bisogno di sfidare continuamente Ned Pine (Peter Lawford) — uomo di notevole successo e padre di Nikki (Jill St. John), blandamente innamorata di Jack — in ogni sorta di competizione. Jack Washington è, come Ulrich, un uomo senza qualità e il disprezzo di Ned Pine è motivato dal fatto che Jack non riesce in nessun caso a tradurre nella pratica le molte e conclamate aspirazioni da cui è posseduto. Le continue e cocenti sconfitte che Jack subisce aumentano la sua rivalità e la sua frustrazione di "born loser". Per convincersi che il suo odio riposa su qualche « ragionevole » anche se oscura giustificazione, Jack inventa una partita più pericolosa delle precedenti in cui, come in ogni gioco veramente pericoloso, assume il ruolo di cacciatore: convincersi e convincere che il suo rivale è un criminale e fare luce sulle sue segrete attività. A questo scopo riempie il tempo di una crociera su un battello di Ned Pine raccogliendo ogni sorta di indizi in una specie di diario (« How I Spent my Summer Vacations »). Non vi può essere identificazione più completa con lo scrittore di romanzi gialli; la differenza sta nel fatto che Jack Washington sostituisce le regole del gioco che prevedono il lavoro instancabile della ragione in vista della soluzione di un mistero, con un eccesso di immaginazione. Il clima onirico ed irreale dell'avventura e lo sguardo sempre più stravolto che Jack posa sulla realtà che lo circonda è il frutto, oltreché dei colpi sul capo, delle droghe e delle scosse elettriche che gli vengono somministrati, di questo smodato abbandono alla fantasia (come nel notevole **The Power**, La Forza invisibile, di Byron Haskin, lo stravolgimento della ragione è il prodotto di un altro eccesso, quello dell'intelligenza). In un finale « atomico » che moltiplica in modo strabiliante gli interrogativi, l'unica certezza che sopravvive alla tabula rasa delle convenzioni e delle apparenze distrutte riposa sul fatto che il protagonista con il suo eccesso di fantasticheria, ha involontariamente colto nel segno e provocato la catastrofe di una fantomatica organizzazione, più o meno metaforica. In **Dolce Veleno**, addirittura nelle prime inquadrature, un uomo incaricato di sorvegliare Dennis Pitt (Anthony Perkins), giudicato folle perché da ragazzo ha appiccato il fuoco alla sua casa provocando la morte della zia, lo ammonisce con aria grave che in questo modo non c'è posto per la fantasia. Ma Dennis Pitt, fantasioso schizofrenico non più pericoloso dell'americano medio, non se ne dà per inteso, col risultato di rendere manifesta la pazzia latente dei "normali" che lo circondano. Dennis ri-crea con la fantasia la realtà che lo circonda e l'abuso di immaginazione gli mostra, al di là delle apparenze tanto banali quanto ingannevoli, una seconda realtà indubbiamente più stravolta ma non per questo meno autentica. Così la tranquilla cittadina dove Dennis vive diventa la sede di un cosmico conflitto tra agenti della C.I.A. pronti a tutto e sovversivi criminali (negri, comunisti e irregolari in genere); la fabbrica dove Dennis lavora come operaio la centrale di un inquinamento totale (il rosso e dolce veleno contenuto nelle bottigliette che Dennis deve esaminare); l'uomo incaricato di sorvegliarlo, che si chiama Azenauer, un pezzo grosso del controspionaggio e lui stesso, di volta in volta, un agente della C.I.A. e un pericoloso sabotatore. A differenza di Dennis che pratica il suo gioco con una buona dose di consapevolezza dissimulata, Sue Ann (Tuesday Weld) ne accetta le regole dimenticandone la natura, senza separare l'immagine dalla cosa, il simbolo dall'oggetto. In questo modo, all'interno dell'alone protettivo del loro amore trascinante, dopo avere aiutato Dennis a sabotare la fabbrica, uccide selvaggiamente un anziano guardiano, ammazza la propria madre e lascia andare in galera Dennis che, coi suoi precedenti, non si prova nemmeno ad incolpare la ragazza dei crimini. Il finale ci mostra Sue Ann ancora in libertà; dunque non è che un inizio, anche se Dennis, dal carcere, ha fatto in modo che Sue Ann, al prossimo inevitabile crimine,venga smascherata. Pitt sarà scarcerato ed al suo posto verrà isolata la pazza pericolosa. Noel Black e William Hale, non senza talento, hanno realizzato nei modi del dramma e della commedia due storie che mostrano cosa succede quando, grazie all'immaginazione, si lacera la cortina che separa il mondo soggettivo da quello oggettivo: infrangendo lo specchio in cui la società sana ama riconoscersi, essi ci mostrano i due inquietanti caleidoscopi di misteriosi frammenti che attendono i protagonisti al loro risveglio. Il limite delle due operazioni è evidente: esse mettono in causa tutto tranne il fatto che la follia e il delirio hanno bisogno di essere organizzati e

distrutti (Jack e Dennis sono dei sani frustrati che si fingono — o si credono
— folli col risultato di illuminare la presenza degli altri, i pazzi dissimulati)
in vista di una lucidità frutto dell'esperienza che permetterà alla società di
correggere i propri errori. La messa in scena presuntuosa e abbastanza malde-
stra di William Hale e le macchie di colore che si sgranano e i filtri di Noel
Black sono la testimonianza più evidente della loro volontà di rimanere salda-
mente arroccati al già visto e al già cinematografato; la paura di imitare i
presunti errori dei rispettivi eroi impedisce loro di fare il salto nell'abisso
che in qualche modo ci hanno illuminato. Restano, per la nostra ammirazione,
i deboli bagliori che ci hanno fatto intravedere.

**La filosofia nel boudoir. Massacre pour une Orgie** contiene la sua prima provo-
cazione nello pseudonimo con cui l'anonimo autore si firma: Jean-Loup Gros-
dard. Non si tratta tanto di una derisione evidente quanto di un moto di pudica
adesione e di un omaggio. D'altro canto, nel corso del film, i riferimenti a
Godard si sprecano: il tema prescelto innanzitutto (una specie di remake de
**Les Carabiniers**, questa volta svolgendo l'apologo sulla barbarie alla maniera
del film erotico-poliziesco), la fotografia degna di Raoul Coutard, il personag-
gio femminile che legge un libro su **La Femme Mariée**, il piano-sequenza ini-
ziale dal corridoio alla stanza da bagno, le morti « cosali » che costellano tut-
ta l'avventura. **Massacro per un'Orgia** nasce come connubio tra due generi il-
lustri e a torto sottovalutati: il film nero francese e il film pornografico, ambi-
gua ricetta che trova in José Bénazéraf e in Max Pecas i più prudenti esecu-
tori. In un clima di concitazione e di violenza a malapena trattenute a causa
del volenteroso rispetto per i rigidi stereotipi e per le leggi dei due generi
prescelti, siamo introdotti all'interno di un meccanismo narrativo e di un mon-
do cinematografico immediatamente riconoscibili. Poi, a poco a poco, con una
buona dose di ironia dissimulata il film si fa delirante, abnorme, abbandona le
pezze d'appoggio verosimili su cui sembrava reggersi e fondare la sua ricono-
scibilità e dà l'impressione di essere improvvisato di continuo, risultato di una
idea di rifiuto deliberato di ogni sceneggiatura precedente le riprese. Con l'ul-
tima bobina abbiamo ormai definitivamente abbandonato l'asfittico palcoscenico
dove si celebravano i massacri e le orge per un salutare viaggio verso il sud.
Su un'isola che si vorrebbe francese ma che è irresistibilmente esotica la quie-
te è interrotta da uno sciame di ragazze seminude avvolte a malapena in veli
tremolanti che irrompono continuamente da un lato dello schermo per usci-
re svolazzando dall'altro mentre un'incredibile banda, a metà fra i Pieds Ni-
ckelés e la banda Bonnot, ingaggia una furiosa battaglia con dei flics che,
felicemente, hanno abbandonato l'abituale e poco simpatica divisa per vestirsi
al modo dei lancieri del Bengala. Mentre il casino generale aumenta d'intensi-
tà una serie di inserti abbastanza violenti fanno da contrappunto al meccani-
smo comico su cui si fonda l'intero episodio. Se si vuole ritrovare a questa
movimentata conclusione un precedente ideologico e dinamico è obbligatorio
prendere in considerazione le più scatenate strips di Popeye disegnate da Segar.
La seconda caretteristica di **Massacro per un'Orgia** è che non può essere rac-
contato — cosa che del resto succede per tutti i film di Bénazéraf dei quali
si può al massimo indovinare il motivo centrale (**La Nuit la plus Longue** — no-
to anche come **L'Enfer dans la Peau** — è una riflessione sul tempo e sulla
morte a metà strada tra le preoccupazioni di **Muriel** e quelle di **Masquerade;
Plaisirs Pervers** e **Le Quatrième sexe** sono variazioni su quella zona dell'eroti-
smo che si situa chez Bataille, ai confini con la mistica; **Paris Erotica,** 24 Ore
di un Americano a Parigi, e **Cover Girls,** Cover Girls: Ragazze di Tutti, sono
il rovesciamento di un genere cinematografico, il documentario sexy, e contem-
poraneamente il giudizio finale che Bénazéraf dà di se stesso — egli è come
il metteur en scène Zarkan di **Quando Muore una Stella** — e del suo spetta-
tore, paragonato all'americana stupidità del turista Dick Randall; etc.). A dif-
ferenza di Max Pecas — che ama prendersi molto sul serio e la cui massima
aspirazione consiste nell'inventare un intrigo che gli consenta di mettere in
scena almeno cinque o sei strip-teases più o meno metafisici, José non dimo-
stra per il suo spettatore nessun rispetto. Gli promette ogni volta un'evasio-
ne solleticante e a buon mercato e ogni volta, con rigore quasi bressoniano,
lo precipita in un universo soffocante dove le "mises à nu" non sono più ec-
citanti delle "mises à mort". Mentre tutti i suoi film compongono una saga di
rara coerenza, **Massacro per un'Orgia** (attribuibile a lui con un certo margine
di rischio) assume l'aspetto di un riepilogo e di una dolente conclusione prov-
visoria: per i prigionieri tormentati dal pozzo del sesso e dal pendolo della
morte, l'unica possibilità di vera fuga è dissimulata negli impossibili progetti
di evasione.



**Histoire d'O (-Haru).** Una giovane donna si lamenta con il suo futuro amante
perché non è presentabile per poter andare ad una festa. L'uomo, stanco di
farle dei regali e già indebitato a causa dei suoi capricci, tenta vanamente di
blandirla con qualche lezione di etica spicciola. Ma la ragazza sembra non ap-
prezzare troppo le buone maniere ed infine, per porre termine agli strepiti,
l'uomo le promette tutto quello che vuole. La donna gli impone allora di lec-
carle le lacrime e l'occhialuto amante esegue, con un'ingordigia resa ben evi-
dente dalla colonna sonora. Poco più avanti la donna, dopo avergli applicato
una cavezza rudimentale, lo cavalca con reciproco godimento ed ancora una
volta la colonna sonora dà una singolare risonanza agli ansiti, agli sbuffi ed
ai mugolii di questa singolare chevauchée fantastique da camera, anzi da inter-
no borghese. E' evidente che ci troviamo davanti a qualcosa di violentemente
estremistico come soltanto il grottesco e il cattivo gusto sanno esserlo. Se
**La Maledizione dei Frankenstein** rievocava, dell'amour fou, l'aspetto delirante
e sovvertitore, e **Dolce Veleno** ne celebrava l'aspetto eversivo e sacrificale,
ne **La Gatta Giapponese** di Masumura Yasuzo due creature mostruose e paro-
diche come l'ingegnere Kawai e la gattina Naomi vivono l'amore folle nella di-
rezione della degradazione e della sofferenza: l'amore come oggetto persecu-
torio. Se il naturalismo di partenza e il grottesco possono far venire in mente
un certo Buñuel, è ad Eric von Stroheim che si deve risalire per trovare delle
coppie e degli amanti paragonabili a questi. Masumura ha recuperato, del libro
di Tanizaki da cui il film è tratto ("L'amore di uno Sciocco"), soltanto l'aspetto
sessuale: voyeurismo, feticismo, esibizionismo e sadomasochismo si alternano
davanti ai nostri occhi in una specie di fiera della volgarità e del cattivo gu-
sto. Ma dicendo volgarità non si deve andare col pensiero alle "opere prime"
del nuovo cinema erotico italiano, bensì a **Peeping Tom** (L'occhio che uccide)
di Michael Powell, a Josef von Sternberg e alle laide effusioni tra Catherine
Deneuve e Francis Blanche in **Belle de Jour,** il che non è poco. **La Gatta Giap-
ponese** è prima di tutto una nuova sezione di quella ideale antologia cinemato-
grafica i cui precedenti si chiamano, per esempio, **L'Angelo Azzurro** e **My Fair
Lady,** e il cui paragrafo più geniale è senza dubbio **Lolita** di Stanley Kubrick.
Solo Kubrick aveva saputo, prima di Masumura, contrapporre tanto efficace-
mente una "anormale" a dei "normali" in attesa di rovesciare con violenza i
termini di questo rapporto. Naomi, la gatta con cui l'ingegnere Kawai è solito
trastullarsi, non ha soltanto uno splendido corpo da esibire, ma è dotata di
un'entusiasmante capacità di mettere salutarmente in crisi la tendenza a situare
le cose nelle giuste proporzioni. E' necessario vedere Kawai buttare giù la casa
a testate e rotolarsi, folle di desiderio, tra album di nudi di Naomi, per com-
prendere fino a che punto essa abbia introdotto disordine e degradazione nel
mondo ben ordinato del pacifico funzionario giapponese. Tutto il film di Ma-
sumura, dopo una ragionevole introduzione e una serie di antefatti, si sviluppa
poi in base a una progressione spasmodica di sequenze simili: Naomi che si
spoglia e si riveste, Kawai che la lava, la asciuga, la riveste, la cosparge di
olio, Naomi e Kawai che si picchiano, si cavalcano, si torturano, si amano. La
tecnica di Masumura è estremamente semplice e tutti i suoi film hanno la
medesima struttura compatta: le sequenze d'amore tra Naomi e Kawai sono
l'equivalente di quelle (neutre se considerate isolatamente, ma splendide nel
loro insieme) dell'allenamento che Mijagi fa praticare a Yoshiko (Michiyo Ya-
suda) in **Bisexual.** Ogni film di Masumura è caratterizzato dalla quasi completa
assenza di movimenti di macchina, da una grande ricchezza della colonna sonora
e da uno scenario "tipico": l'atelier de **La Casa degli Amori Particolari** (Manji,
1964), il campo sportivo di **Bisexual,** la villetta di Kawai. Questo modo semplice
e diretto di accostarsi alla realtà da filmare è il segno evidente del grande rispet-
to che ha Masumura per le storie che racconta, una semplicità che non è mai
semplicismo perché è sempre applicata a personaggi, storie e comportamenti
estremamente complessi. Naomi, come Mitsuko e Yoshiko (protagoniste degli
altri due film di Masumura), rappresenta per gli altri un'esperienza assoluta,
qualcosa a cui dedicarsi totalmente. Kawai, per averla, non solo dovrà rinun-
ciare al suo lavoro per concentrarsi sul piacere, ma non avrà neppure il diritto
di piegarne la natura (cosa che capita del resto all'allenatore Shiro Mijagi scon-
fitto nel suo tentativo di trasformare Yoshiko in una campionessa). Il finale de
**La Gatta Giapponese** lascia supporre che i due si ritireranno, grazie all'eredità
che Kawai ha avuto dalla vecchia madre, in una casa di campagna dove, ormai
distrutto ogni alibi elevato (Kawai si crede un Pigmalione, mentre è soltanto
un Humbert Humbert), gli amanti accetteranno con reciproca felicità il carat-
tere sadomasochistico del loro legame. A differenza di altre coppie maledette,
come per esempio quella di George e Teresa (**Cul-de-Sac**), Kawai e Naomi
trovano nel loro inferno la felicità, e nel loro ricongiungimento finale la dan-
nazione e il lieto fine. **La Gatta Giapponese** è un film erotico ed ha il torto di

occuparsi, anziché dell'erotismo sano così caro alle platee malsane e a Erich F. Bender, degli aspetti più simpaticamente inconsueti dell'amore, col risultato di essere considerato indegno di analisi e impuro per il pubblico (la censura ha preteso il taglio di un intero episodio in cui, secondo Max Tessier, nel corso di una grottesca partita a quattro, Naomi compie degli esercizi di geometria non proprio euclidea). Invece è proprio questo aspetto smisurato e triviale del comportamento amoroso che infrange la barriera naturalistica del linguaggio usato da Masumura: caso raro ma non unico in cui l'esplosività del contenuto esercita una tale sollecitazione sulla forma che vorrebbe controllarlo, da sbriciolarla violentemente. Questo aspetto anti-naturalistico è aumentato dall'uso semplicemente geniale che Masumura fa della colonna sonora nei suoi film. Infatti se non sarà facile dimenticare, dell'ultimo piano delirante, la faccia attonita e gli occhi strabuzzati di Kawai, certo sarà impossibile scordare il suono dei suoi guaiti e del terribile colpo di talloni che Naomi gli assesta nel ventre per incitarlo a strisciare più in fretta. **La Gatta Giapponese** è il risultato di un'operazione pop di marca nipponica: attraverso l'esibizione spropositata del cattivo gusto, della volgarità e della pornografia si arriva ad uno stadio superiore di commozione e di pietà; a metà strada tra le xerografie warholiane e i film di Imamura Shoei, si impone come una delle più audaci rappresentazioni della pazzia amorosa del cinema moderno.

**ENZO UNGARI**

FRANKENSTEIN CREATED WOMAN (La maledizione dei Frankenstein); *r.*: Terence Fisher; *sc.*: John Elder; *f.* (DeLuxe color): Arthur Grant; *int.*: Peter Cushing (*Barone Victor Frankenstein*), Susan Denberg (*Christina Kleeve*), Thorley Walters (*Dr. Hertz*), Robert Morris (*Hans Berner*); *pr.*: Seven Arts-Hammer; *o.*: Gran Bretagna, 1967; *d.*: Fox.

CHUKA (Vivere da vigliacchi morire da eroi); *r.*: Gordon Douglas; *sc.*: Richard Jessup dal suo romanzo; *f.* (Pathecolor): Harold Stine; *scg.*: Hal Pereira; *m.*: Leith Stevens; *int.*: Rod Taylor (*Chuka*), Ernest Borgnine (*Otto Hahnsbach*), John Mills (*col. Stuart Valois*), Luciana Paluzzi (*Veronica*), James Whitmore (*Trent*), Angela Dorian (*Helena*), Louis Hayward (*mag. Benson*); *pr.*: Rod Taylor e Jack Jason per la Rodlor Production; *o.*: U.S.A., 1967; *du.*: 105'; *d.*: Paramount.

THE STALKING MOON (La notte dell'agguato); *r.*: Robert Mulligan; *sc.*: Alvin Sargent; *f.* (panavision/technicolor): Charles Lang; *int.*: Gregory Peck (*Sam Varner*), Eva Marie Saint (*Sarah Carver*), Robert Forster (*Nick Tana*), Noland Clay (*il ragazzo*), Russel Thorson (*Ned*), Frank Silvera (*maggiore*), Nathaniel Narcisco (*Kataua*); *pr.*: Pakula-Mulligan; *o.*: U.S.A., 1968; *du.*: 109'; *d.*: Titanus.

PRETTY POISON (Dolce veleno); *r.*: Noel Black; *sc.*: Lorenzo Semple jr.; *f.*: David Quaid (DeLuxe colour); *int.*: Anthony Perkins (*Dennis Pitt*), Tuesday Weld (*Sue Ann Stepanek*), Beverly Garland (*Mrs. Stepanek*), John Randolph (*Azenauer*); *pr.*: Marshal Backlar e Noel Black per la 20th Century Fox/Lawrence Turman/Mallino Productions; *o.*: U.S.A., 1968; *du.*: 89'; *d.*: Fox.

DEADLY ROULETTE (Intrigo a Montecarlo); *r.*: William Hale; *sc.*: Gene Kearney; *f.* (*technicolor*): Bud Thackery; *scg.*: Henry Larrecq (a.d.), John McCarthy e Perry Murdock (s.d.); *m.*: Lalo Schifrin; *mo.*: Douglas Stewart; *int.*: Robert Wagner (*Jack Washington*), Peter Lawford (*Ned Pine*), Lola Albright (*Mrs. Pine*), Walter Pidgeon (*Lewis Gannet*), Jill St. John (*Nikki Pine*), Michael Ansara (*Pucci*), Len Lesser (*il greco*); *pr.*: Jack Laird per la Universal; *o.*: U.S.A., 1966; *du.*: 90'; *d.*: Universal.

CHIJITIN NO AI (La gatta giapponese); *r.*: Masumura Yasuzo; *s.*: dal romanzo di Tanizaki "L'amore di uno sciocco"; *int.*: Yasuda Michijo (*Naomi*), Ozawa Schoichi (*Kawai*); *o.*: Giappone, 1968.



# West by Northwest

Insieme a **Chuka** e a **The Stalking Moon**, il primo film di Tom Gries, **Will Penny**, è uno dei più bei western di questi ultimi tempi. I tre film sembrano far parte di uno stesso processo e questo processo quasi simultaneo e complementare sembra più che altro diretto a mettere in causa sia il passato che l'avvenire. Qualcosa ci dice che questo passato e questo avvenire non riguardano solo il western. Il western, come dice Godard, è il genere del cinema più cinematografico di tutti; forse per questo ogni tentativo di metterlo in causa si fa risentire su tutti gli altri. Si ha quindi il sospetto che prendere di mira il western, le sue figure, le sue situazioni, le sue strutture, significhi prendere di mira tutto il cinema. Allora, una cosa risulta evidente: è la stessa nozione di western, in questi casi limite, che non può esserci di grande aiuto. Fattasi più ampia e più ambigua si stira enormemente e ricuce insieme opere diversissime fra loro: **Chuka**, **The Stalking Moon**, **Will Penny**.

Se il carattere di novità di quest'ultimo non ci impedisce di scovare le opere che l'avevano annunciato, risalendo le piste tracciate dai vari Sam Peckinpah, Budd Boetticher, Burt Kennedy e Monte Hellman, senza lasciarsi sfuggire Delmer Daves e William A. Wellman, la scoperta di **Chuka** e di **The Stalking Moon** scoraggia simili tentativi sin dall'inizio. Il fatto è che Gordon Douglas e Robert Mulligan sono dei tiratori infallibili almeno quanto lo è Tom Gries. E' difficile dire chi sia il più temibile: questi ultimamente ha inforcato cento fucili ma anche gli altri non sono rimasti a guardare. Così possiamo sorprenderli a sparare un po' dappertutto, dato che i loro bersagli sono come decentrati, mobili, mutevoli, sfuggenti e simultanei. Ed è per questo che davanti alle loro opere non si tratta tanto di stabilire dei rapporti nel tempo, ritagliato nel solco di una tradizione sempre più accidentata e tormentata, quanto piuttosto di confrontarle con i territori limitrofi a quello in cui sono state avvistate per la prima volta.

Forse non si è mai insistito abbastanza sul fatto che quello del western è un universo che si presta a contenerne molti altri (**High Sierra** che contiene in sé un altro film come **Colorado Territory, Tre contro tutti** che sorge intorno a **Gunga Din. Winchester 73** che non è altro che il prolungamento di **La ronde** stanno a dimostrarlo. Cosa che ci impedisce di scandalizzarci più del dovuto quando ci imbattiamo negli spostamenti e nelle distorsioni che si verificano in opere come **L'occhio caldo del cielo,** tentativo mal riuscito di rifondere Kirk Douglas e Rock Hudson con Sofocle; **Duello al sole**, splendida sfida infernale e rusticana; **Sergeant Rutledge** che sfuma sempre di più verso il film giudiziario-poliziesco; **Carovana di fuoco**, che si impernia su un hold-up che non ha nulla da invidiare ai meccanismi calibrati di Jacques Deray, per non dire di quelli più ingombranti di Nathan Juran; **L'oltraggio**, in cui si fanno risentire gli echi di Kurosawa e Pirandello; **Pursued;** etc. etc.

Comunque, in tutti questi casi, al di là dei risultati, la lezione da imparare rimane pur sempre la stessa: varcare o spezzare anche l'ultima frontiera significa forse prolungarla.

Alla stessa procedura di annessione e di incursione in altri campi (o terreni incolti) appartengono con maggiore diritto due film come **Chuka** e **The Stalking Moon.** Nel film di Gordon Douglas assistiamo a una esemplare variazione sul tema prospettato nelle **Nevi del Kilimangiaro.** All'inizio di queste due storie ritroviamo lo stesso genere di domanda più o meno metafisica: quella di Hemingway (e di Henry King) riguarda un leopardo (che cosa può averlo spinto su quella vetta per ritrovarvi la morte per assideramento?); quella del Capitano Carrol uno strano cavaliere (che fine ha fatto dopo essersi fatto attirare al fortino già da sempre votato alla resa e alla sconfitta?). Questo genere di domanda si arresta di fronte allo stesso mistero (quello di una morte e di una sparizione paradossali) e si soddisfa a malapena con una risposta che il seguito delle vicende si limita a suggerire.

Se il retroterra che si intuisce al di là delle **Nevi del Kilimangiaro** si configura nel senso delle altitudini da valicare, quello di **Chuka** appare non meno variabile e questa facoltà di spostamento si presenta col gioco delle latitudini che vengono riavvicinate (la Cavalleria degli Stati Uniti che diventa una specie di Legione Straniera che raccoglie ex-ufficiali dei Lancieri e sergenti prussiani, il fortino stesso che si trasforma in una specie di albergo internazionale fortificato in cui avvengono gli incontri più impensati). Ma in realtà non è la sola attenzione rivolta alla geografia che ci permette di considerarli l'uno insieme all'altro. Ancora più unitario appare il loro orientamento non appena si osserva che sono riconducibili allo stesso tema: quello della putrefazione e

dello spappolamento. Alla gamba in cancrena del protagonista delle **Nevi del Kilimangiaro** ecco corrispondere in **Chuka** lo stesso processo di decomposizione: solo che invece di un singolo arto ferito è un intero universo (e gli esseri che vi si affrontano) a sottoporsi all'esercizio dello sfaldamento e della consunzione. E non è forse lo stesso « alor de la muerte » quello che possiamo respirarvi (più sotto i segni di una bellezza tutta esteriore in **Chuka** che sotto quelli più venefici delle **Nevi del Kilimangiaro**)?.

Così ciò che va lentamente sfiorendo sotto i nostri occhi sembra avanzare nel senso del mistero: il mistero del non conosciuto che accompagna lo svilupparsi di una storia che sembra illustrativa delle consuete vicende di un eroe. Ma in realtà queste sono tutto meno che consuete e l'oscurità che le riveste non lo fa mai estrinsecamente. Connaturata com'è alle loro stesse motivazioni sembra fare di queste qualcosa che rimane continuamente sospeso. Così il mistero e l'oscurità attingono la loro autorità soltanto da questo qualcosa e più che agire in base a ciò che viene ignorato, o rimane inconoscibile, sembrano annunciarsi insieme a ciò che viene rivelato, a qualcosa perciò che sentiamo illimitato in seno al film. Questa non limitazione è la fine di ogni divisione e di ogni distinzione: essa dipende dallo spostamento e dalla condensazione di tutti gli universi che si sono dati appuntamento all'interno di quello già sconvolto e consumato del western, e tutti i generi adesso conviventi possono ammirarsi, riflettersi, deridersi e persino affrontarsi. Il che fa di **Chuka** un film inconsueto: il western in cui un western contempla in un altro western un altro western che è più western di **Chuka**, e quest'altro western è un western che trionfa di tutte le sue cadute in qualcosa d'altro. Trionfo del film, caduta nel film; trionfo nel film, caduta del film.

Ora, mentre **Chuka** sembra promuovere il discredito della stessa nozione di genere, **The Stalking Moon** sembra invece rafforzarla. **Chuka** sembra ammetterli tutti; **The Stalking Moon** si accontenta di isolarne solo due e, una volta isolati, questi vengono tenuti ben distinti da tutti gli altri. Mentre in **Chuka** si celebra un monismo assoluto in **The Stalking Moon** prende corpo un'unità fittizia che ha come sola ambizione quella di porsi come parte del tutto. Ai due estremi del mélange abbiamo il western e il film dell'« orrore ».

Non è che un precedente non manchi: si tratta di **Curse of the Undead** (L'uomo senza corpo, 1960) di Edward Dein, il solo caso in cui compaia un vampiro nel Far West. Il film si svolge secondo la classica formula ma il cattivo è un immortale che succhia il sangue della bella eroina e che alla fine viene ucciso da un pastore protestante che lo colpisce con una pallottola crociata, ma l'operazione sembra del tutto esteriore e molto meno interessante, più frutto di un tentativo di generico aggiornamento che di una scelta conseguente. E' per questo che **The Stalking Moon** ha ben poco a che fare con un film apparentemente innovatore mentre invece somiglia molto da vicino a un'opera abbastanza classica e tradizionale come **La belva** di William A. Wellman.

Nei due film ritroviamo lo stesso numero di bestie assetate di sangue. Una di queste è un puma; l'altra è un indiano. Questa sostituzione ci dice che finalmente un segreto sta per essere minacciato e che un'essenza sta per essere messa a nudo; anche se di tutto questo non si preoccupa lo spettatore che continua a starsene al suo posto, e cioè dalla parte dei buoni e dei normali, senza preoccuparsi minimamente dell'assurdità del loro mondo, in cui stanno per essere gettati per sempre sia Sarah, la Figlia del Deserto, che il suo figlioletto mezzo bianco e mezzo apache (cfr. il gag dell'acquisto del biglietto per il treno e quello dell'indiano rinnegato che insegna a contare al piccolo meticcio). Tutto questo accade perché lo spettatore si interessa alle vicende dei vari personaggi e non al destino dei singoli universi di cui di norma questi fanno parte. Sam è una guida e poi un colono: il Nuovo Messico è la sua sede naturale; Kataua è un mostro, un'immagine e un simbolo dell'Altro e del Diverso: per una cosa venuta da un altro mondo una base artica, Karlsbruck, il Sussex e la Bucovina si equivalgono il che dovrebbe impedirci di prendere il film (e Kataua) per quello che non sono: il primo in stretti termini di western, il secondo per un affiliato di Geronimo.

La stessa notazione scenografica del film sembra condividere la natura dualistica e contraddittoria di un mondo autonomo e perennemente scisso: da una parte le rocce rossastre, il deserto assolato, i sentieri selvaggi, dall'altra la montagna triangolare che campeggia nella seconda parte del film, testimone delle vicende che si svolgono ai suoi piedi e nello stesso tempo organizzatrice di questi avvenimenti, data la sua somiglianza e dipendenza da quella del marchio Paramount. Cosa che serve a spostare perentoriamente la caratterizzazione del film dai termini di un'ambientazione naturalistica a quelli più propri alle pure apparenze del cinema. Non a caso il protagonista del film si chiama



V(W)arner e Kataua è l'equivalente della volpe che turba l'equilibrio di Marzia e Jill; e così abbiamo anche la... Fox.

E' evidente che il film si muove nella direzione che va dal vero (o da ciò che può essere preso per vero) al falso (o verso ciò che finalmente richiede di essere preso per falso). Cosa che serve a rivelare l'essenza mistificatrice implicita in un genere, più o meno razzista, più o meno sfumata, e nello stesso tempo a favorire la presa di coscienza del funzionamento di una macchina spettacolare, smontata e rimontata sotto i nostri occhi con i pezzi presi a prestito dall'arsenale sanguinolento di un altro tenebroso bricoleur: Terence Fisher (1).

**Chuka** e **The Stalking Moon** sono due miti autentici in quanto in essi non c'è una decisa opposizione tra fantasmi ed esseri viventi. In un mondo così comportamentistico ed umanistico come quello del western c'è posto solo per gli esseri umani, e di conseguenza i fantasmi appartengono a un'altra categoria. Eppure, in queste due opere i fantasmi non solo riescono ad avere una parte, ma vi svolgono anche la parte del leone (o di un puma e di un leopardo). La sorpresa che deriva dalla loro presenza non è certo scandalosa come quella che potrebbe provocarci **L'uomo senza corpo**, e la loro intrusione non è meno meravigliosa di tanti altri fatti che ci vengono narrati. Probabilmente questo succede perché l'universo del western è un universo che si trova sempre e comunque al di sopra del piano delle nostre esperienze più dirette. Il piano di rappresentazione del western è infatti sempre superiore a quello della nostra esistenza di gente comune. La stilizzazione che ritroviamo in Hawks, la concentrazione del décor così tipica in Walsh e la semplicità di John Ford vanno forse viste in corrispondenza alla stessa procedura e facoltà di ampliamento e di astrazione dal mondo più ovvio e quotidiano. Mondo che ci appare sempre più lontano in film come **Chuka** e **The Stalking Moon** che da una parte ci fanno verificare per l'ultima volta la superiorità di quello in cui si sono offerti, e dall'altra, grazie all'introduzione di creature temibili e misteriose, dietro alle quali è possibile intravvedere altri spazi e altri limiti, ci danno coscienza di questo raddoppiamento e di questo ribaltamento, ribaltamento e raddoppiamento che in essi viene attuato un numero vertiginoso di volte, per cui non solo il nostro mondo è già lontano, o più arretrato, ma anche tutti quelli del Far West.

In un mondo invece che non viene rappresentato su un piano superiore a quello della realtà (oppure a quello di un certo grado conveniente di finzione) tutti gli esseri che lo abitano non possono non essere come noi. In un mondo come questo, anche se ci sono degli eroi, non è che questa statura li renda inavvicinabili o incredibili. Questo tipo di eroe non possiede autorità, passioni e capacità di gran lunga superiori alle nostre; pertanto siamo soprattutto sensibili alla nostra comune umanità e chiediamo all'opera in cui l'abbiamo incontrato l'obbedienza alle stesse regole e agli stessi canoni di probabilità e verosimiglianza che presiedono alle nostre esperienze.

Ai due estremi della tipizzazione stanno i film in cui tutto è possibile, e cioè i miti come **Chuka** e **The Stalking Moon**, e i film in cui il possibile osserva rigorosamente il concreto e il verosimile come in **Will Penny.**

In realtà **Will Penny** è meno solitario di quanto non pensi il distributore francese del film. Ma ciò che forse contribuisce a renderlo veramente unico è il fatto che, oltre all'applicazione e all'attualizzazione del procedimento, teso al recupero o all'instaurazione di tale autenticità o comune umanità, in esso ci è dato ritrovare anche la sua illustrazione e la sua massima espansione. All'inizio del film Will Penny perde il lavoro che aspettava a Kansas City, Blue e Dutchy perdono il daino, Preacher Quint perde il figlio Romulus, la signora Allen perde la sua guida, il capo mandriano Alex perde un ottimo cow-boy e il padrone della stazione di posta perde i cinquanta dollari messi in gioco in occasione della scommessa. Sulla stessa linea di tutti questi personaggi che perdono regolarmente qualcosa (e che pertanto diventano più poveri o rientrano in una posizione più esposta a un rischio, a un disagio, a una mancanza) sembra allinearsi l'intero film, tutto concentrato sulla spoliazione progressiva di un altro film, e cioè quello che ci eravamo immaginati o che ci era dato

---

(1) Dice Terence Fisher: « En particulier, je ne suis pas un fanatique du champ-contre champ en ce qui concerne les séquences qui réunissent le héros et le monstre. J'aime au contraire les réunir dans le même plan c'est mon côté anti-segregationiste. Je crois que les personnages normaux et les "monstres" doivent evoluer dans le même univers. D'ailleurs vous savez que je n'aime pas beaucoup le terme *horreur*. Je préfère de loin *fantastique*, *macabre* ou *surnaturel* » (cfr. l'intervista apparsa su « Midi-Minuit Fantastique » n. 10-11, Hiver, 1964-1965).
Sulla stessa linea proposta e praticata da Terence Fisher si muove anche Robert Mulligan che non ci fa mai vedere Kataua se non insieme a Gregory Peck.

prevedere. Questa spoliazione coincide perciò con un preciso disegno di autonegazione e questa si realizza sia al livello della narrazione vera e propria (cosa succede ai vari personaggi, come sono fatti, chi sono, che cosa vogliono, dove vanno, da dove vengono) che a quello dello stile, teso al recupero e all'affermazione del contatto immediato con le cose e con la stessa materia di cui si nutre una sequenza minima di avvenimenti di una certa entità, da snodarsi al ritmo imposto da una stagione maestosa, un lungo inverno che sembra trattenere il fiato, in attesa anch'esso di qualcosa che non si produce, o che si produce troppo faticosamente. Il processo così descritto coincide con l'eliminazione di tutto quello che vi può essere di « alto », di nobile, di poetico, di sublime, di avventuroso. Eliminazione che risulta maggiormente evidente tramite la figura di Preacher Quint: un personaggio che sembra emergere da un passato ormai lontano, primitivo, patriarcale, e che in forza di questa sua remota provenienza potrebbe aspirare a una tipicità e a una dimensione più astratta ed arbitraria. Ma il film non sopporta tutto questo e sua massima preoccupazione sembra essere quella di respingere o ricacciare indietro un tal genere di personaggio. Cosa che avviene in due riprese: una nube di zolfo dapprima lo rivela in tutta la sua natura infernale e demoniaca e in seguito ne provoca la morte sotto i colpi di Will Penny, espellendolo definitivamente dal film che così ritrova il suo equilibrio e il suo assestamento. L'uccisione e la espulsione riparatrici mettono quindi fine all'intrusione dello straordinario, ma la cosa più straordinaria ancora è il fatto che nemmeno di fronte alla morte Will Penny pare nobilitarsi, sublimarsi o attingere una forma di autorità superiore, come succede di norma all'eroe soggetto a un rischio e al gravare di un compito fatale. Per Will Penny la morte è una cosa come tante altre ed essa può persino diventare oggetto di scommessa (Dutchy se la caverà o non se la caverà?). Come tutte le altre cose del film anch'essa si sposta dall'ambito del conflitto fra gli esseri (del resto Dutchy si è ferito sparandosi accidentalmente) per trovare il suo piano di attuazione nell'ambito della generale fisicità, anche la più grezza e materiale. Così non sarà più necessario incarnarla in questo personaggio o rinchiuderla in quell'idea; sarà più conveniente verificarne i singoli poteri nella concretezza dell'ambiente: ambiente che non è mai esterno all'azione, ma che si pone anzi come il suo stesso fondamento.

Si potrebbe dire che **Will Penny** è un grande dramma creaturale. Forse è per questa ragione che il finale risulta misterioso. Lo spettatore si domanda se Will Penny farà davvero ritorno a primavera per riprendere con sé la donna che lo aspetta. Tutto sembra far credere che Will Penny tornerà quasi sicuramente; pure si resta con una sensazione di incertezza. Al di fuori di questa incertezza ciò che si consolida è la sicurezza dello scioglimento delle nevi, della fine del gelo invernale, del riaffiorare del sole, del ritorno della primavera. Ancora una volta il possibile (il ritorno di Will Penny) viene subordinato a qualcosa di rigorosamente reale (l'alternarsi delle stagioni). Al cospetto di queste cambia tutto il paesaggio e questa facoltà di mutazione si estende anche agli uomini. Una di queste mutazioni può predisporre il ritorno di Will Penny.

Se in **Will Penny** risulta prevalente un orientamento basato sull'ostinato ritorno alle cose stesse e ai dati dell'esperienza quotidiana, una volta che è stato espulso il romanzesco; nel secondo film di Tom Gries, **Hundred Rifles,** assistiamo invece a un poderoso risorgere dello spettacolo, dell'azione e dell'avventura. Questo ci dice che i due film si completano, in qualche modo, a vicenda.

L'operazione che abbiamo visto permettere la presa di possesso effettiva del mondo del western, grazie a una riduzione e a una degradazione che, lungi dall'impoverirlo, l'hanno invece arricchito, ponendo ogni gesto e ogni movimento nelle loro dimensioni originarie — la realizzazione dell'individuo nel lavoro e nella solidarietà attiva nei confronti dell'ostilità dell'ambiente che lo circonda (Preacher Quint che spalanca la porta della baracca di Will Penny, la notte di Natale, con tutto il suo seguito di figliolanza, ghiaccioli e nevischio non è forse, come nella favolistica russa, la stessa personificazione del gelo?). Ma l'ambiente circostante oltre che favorire i conflitti, o provocarli, può anche contribuire a risolverli: cosa che ci dice che la natura non è mai minacciosa o maligna, ma soltanto ambigua e contraddittoria; come si vede nella singola determinazione del gelo che conosciamo nella sua versione infernale e malevola (Preacher Quint) e in quella benevola e risanatrice (il principio di congelamento di Dutchy che arresta la circolazione e che impedisce che muoia dissanguato). La natura e la materia non esistono se non in rapporto all'economia dell'universo ed esse si rappresentano con le stesse differenze che ci sono tra il crimine e la legge. Instaurare la legalità in **Will Penny** vuol dire vivere in armonia con l'universo. La primavera, quindi, oltre che il sogno pacato di ogni uomo, è anche la sua realizzazione e la sua nostalgia.



In **Hundred Rifles** il sogno e gli ideali che rivivono sono quelli della libertà e della rivolta. Alla nostalgia succede la speranza. L'azione e l'avventura si traducono in qualcosa di superiore al mondo delle nostre esperienze dirette e questo qualcosa viene finalizzato alla richiesta di quanto, lungi dall'essere vero o reale, è soltanto possibile. In **Will Penny** l'esistenza fonda le idee; in **Hundred Rifles** le idee fondano l'esistenza. Eppure i personaggi, di idee, sembrano non averne. Essi non pensano: agiscono. Joe Herrera, Sarita, El Verdugo, Von Klemme, Grimes, Lyedecker si incontrano e si separano di continuo, si inseguono e si sfuggono, si scontrano e interferiscono, si temono e si torturano. Il gioco non è quello di Jancsó ma quello più crudele ed istruttivo di una resistenza disperata e già votata alla sconfitta. Lucidamente **Hundred Rifles** ripercorre tutta la problematica della rivoluzione in un paese sottosviluppato e l'idea della sua non perfettibilità trova riscontro nella morte di Sarita. Sarita non è la coscienza della rivoluzione: essa ne é l'anima e può cederle solo un corpo. Per questo è così bella e così vulnerabile. Morta lei viene meno anche il fascino di tutto quello che l'aveva ispirata o scatenata e la contropartita di questo ritorno alla realtà è ancora una volta il suo impoverimento e la sua involuzione. La rivoluzione vittoriosa si ripiega su se stessa e si denuncia per quello che è: una semplice rivolta che si conclude amaramente con l'accordo fra i nuovi capi e i nemici di sempre.

Se in **Will Penny** si riscontra un generale parallelismo fra i singoli momenti del film, in **Hundred Rifles** anche la logica interna al film risulta estranea a quella degli avvenimenti narrati. Ciò che lo distingue è il fatto che la possibilità di produrre questo racconto coincide con la possibilità stessa di produrre l'azione. In questo modo la storia come racconto precede la storia come fatto e come avvenimento. Ma ogni azione contiene in sé non solo questa possibilità di essere enunciata ed annunciata, e cioè di essere cambiata nel suo stesso racconto, ma anche quella di essere cambiata come gesto, come decisione e come scelta. Per cui Tom Gries non solo organizza la sequenza degli avvenimenti nella convenzione del racconto ma la sottopone anche al giudizio dello spettatore. E non c'è dubbio che questa facoltà di giudizio si estende dalla storia come racconto alla storia come azione. L'impazienza di raccontare si traduce così nell'impazienza di fare e di agire.

Grazie a un costante rapporto di continuità e di discontinuità con le forme del cinema vediamo rivivere nella figura del negro Lyedecker alcune caratteristiche di altri personaggi, come per es. Virgil Tibbs (anch'esso un poliziotto) e l'evaso di colore di **The Defiant Ones** (che si riconosce nel destino dell'altro prigioniero ammanettato con lui). La solidarietà e la presa di coscienza di Lyedecker sanno però andare molto più in là di quelle forme di stolida autoformazione del personaggio e questo contribuisce a fare di lui una figura destinata a non esaurirsi nelle sole vicende che ce l'hanno fatta conoscere. Il racconto, perciò, non solo è la storia, ma anche, come azione, la sua anticipazione e il suo preludio. Una di queste azioni può verificarsi col ritorno in America di Lyedecker, dopo la fine del film. Egli troverà sulla sua strada altri sceriffi e altri barbieri; forse saprà fare buon uso delle armi e dell'esperienza messicana.

Un altro film in cui il mondo del western si presta al trapianto di curiosi processi di trasformazione, di sostituzione e di presa di coscienza politica è **Journey to Shiloh** di William Hale. La sua struttura ricorda quella di « Dieci piccoli indiani », data l'eliminazione progressiva dei vari personaggi che ci sono stati presentati all'inizio, uno alla volta, come succede nei gialli. La loro situazione è molto simile a quella che ci viene prospettata in **Stagecoach** e **Lifeboat.** Vale a dire: alcuni personaggi che si trovano compresi in un meccanismo o in una situazione che non presenta alcuna via di uscita. Ma la somiglianza esteriore non deve farci dimenticare le rispettive differenze: intanto i personaggi di John Ford si riconoscono nell'azione ed è questa che li rende solidali fra loro. In Hitchcock invece i personaggi maturano dei riconoscimenti che aprono la prospettiva di un'azione apparentemente riparatrice. In ogni caso il problema pare quello del corretto rapporto tra azione e conoscenza, gesto e riflessione, giudizio e atto, esperienza e narrazione con la quale si tramanda l'accaduto.

E' proprio per tramandare l'esperienza della guerra che uno dei sette volontari dal Texas deve sopravvivere, ritornare a casa, iniziare il racconto dopo che tutto è finito. Così, come nel finale del **Pozzo e il Pendolo,** il protagonista si salva unicamente per le esigenze della fondazione del racconto. Il fatto è che **Journey to Shiloh** non è **Sunset Boulevard**: in questo film apprendiamo lo svolgersi degli avvenimenti dalla viva voce del protagonista che non si esita a mostrare cadavere già dalle prime inquadrature. In realtà una decisa opposizione tra i vivi e i morti non ha senso in un mondo in cui tutto è già accaduto, anche

le ultime propaggini della vita postuma dei sopravvissuti, ma in quello di **Journey to Shiloh** non solo vale la pena mantenerla ma anche esibirla concretamente, in quanto essa può diventare il punto di partenza per indicare delle responsabilità, per porre sotto accusa i manipolatori, per denunciare gli assassini, per non perdere il senso della realtà e dei suoi conflitti, per non farsi travolgere dalle lusinghe del sogno e dell'illusione.

I personaggi di **Journey to Shiloh** si svegliano indefinitamente per scoprire che sono come rinchiusi, prigionieri, vittime di un meccanismo che deve essere smascherato. La storia è un incubo dal quale cercano di destarsi. La paura che li sorprende li porta in un'altra direzione. Essi si trascinano faticosamente e nel loro viaggio della formazione si assiste alla caduta di qualcosa che ha da sempre ispirato il cinema americano: la fiducia nelle istituzioni e nella loro indefinita possibilità di perfezionamento.

Al termine del **Pozzo e il Pendolo** un generale francese libera il prigioniero nell'istante in cui sta per cadere nel pozzo. Ma come in **Journey to Shiloh** questo deus ex machina non inganna nessuno. Il prigioniero e il disertore non sono salvi perché un generale o un prete porge loro aiuto. Domani egli sarà nella stessa situazione, e cioè sull'orlo dell'abisso, e se fosse trattenuto centinaia di volte queste non sarebbero che successive proroghe dell'inevitabile caduta.

**FRANCO FERRINI**

WILL PENNY (Costretto ad uccidere); *r. e sc.*: Tom Gries; *f.* (technicolor): Lucien Ballard; *scg.*: Hal Pereira, Roland Anderson (a.d.), Robert Benton, Ray Moyer (s.d.); *m.*: David Raksin (canzone: "The Lonely Rider" di D. Raksin e Robert Wells cantata da Don Cherry); *mo.*: Warren Low; *int.*: Charlton Heston (*Will Penny*), Joan Hackett (*Catherine Allen*), Donald Pleasence (*Preacher Quint*), Lee Majors (*Blue*), Anthony Zerbe (*Dutchy*), Jon Francis (*Horace Greeley Allen*), Bruce Dern (*Rafe Quint*), Gene Rutherford (*Rufus Quint*), Ben Johnson (*Alex*), Slim Pickens (*Ike Wallerstein*); *pr.*: Engel/Gries/Selzer per la Paramount; *o.*: U.S.A., 1967; *du.*: 108'; *d.*: Paramount.

100 RIFLES (El Verdugo); *r.*: Tom Gries; *sc.*: Clair Huffaker, Tom Gries; *f.* (DeLuxe colour): Cecilio Paniagua; *scg.*: Carl Anderson; *m.*: Jerry Goldsmith; *mo.*: Robert Simpson; *r. 2ª unità*: Chuck Roberson; *int.*: Jim Brown (*Lyedecker*), Raquel Welch (*Sarita*), Burt Reynolds (*Joe Herrera*), Fernando Lamas (*gen. Verdugo*), Dan O'Herlihy (*Grimes*), Hans Gudegast (*Von Klemme*), Michael Forest (*Humara*), Aldo Sambrell (*sgt. Paletes*), Soledad Miranda (*la ragazza dell'hotel*), Alberto Dalbes (*padre Francisco*), Carlos Bravo (*Lopez*), José Manuel Martin (*padre di Sarita*); *pr.*: Marvin Schwartz per la 20th Century Fox; *o.*: U.S.A., 1968; d.: Fox.

JOURNEY TO SHILOH (Sette volontari dal Texas); *r.*: William Hale; *sc.*: Gene Coon, dal romanzo "Fields of Honor" di Will Henry; *f.* (techniscope/technicolor): Enzo A. Martinelli; *scg.*: Alexander Golitzen, George Patrick (a. d.), John McCarthy, James M. Walters, Snr. (s. d.); *m.*: David Gates; *fon.*: Waldon O. Watson, Lyle Cain; *mo.*: Edward W. Williams; *int.*: James Caan (*Buck Burnett*), Michael Sarrazin (*Miller Nalls*), Brenda Scott (*Gabrielle DuPrey*), Don Stroud (*Todo McLean*), Paul Petersen (*J.C. Sutton*), Michael Burns (*Eubie Bell*), Michael Vincent (*Little Bit Lucket*), Harrison Ford (*Willie Bill Bearden*), John Doucette (*gen. Braxton Bragg*), Noah Beery (*sgt. Mercer Barnes*), Tisha Sterling (*Airybelle Summer*), James Gammon (*Tellis Yeager*), Brian Avery (*Carter Claiborne*), Clarke Gordon (*col. Mirabeau Cooney*), Robert Pine (*Collins*), Sean Kennedy (*Curtis Claiborne*), Wesley Lau (*col. Boykin*), Chet Stratton (*Mr. Claiborne*), Bing Russell (*Greaybeard*), Lane Bradford (*Case Pettibone*), Rex Ingram (*Jacob*), Myron Healey (*sceriffo Briggs*), Eileen Wesson (*Ella Newsom*), Albert Popwell (*Samuel*); *pr.*: Howard Christie per la Universal; *o.*: U.S.A., 1967; *dur.*: 101'; *d.*: Universal.



# Perpetuum mobile: the city

Due uomini
al passo
due passi
l'un dall'altro
le destre
sull'anca —
sul calcio
d'un'automatica —
finchè
proprio loro assaltano
la banca
proprio loro
ripartono
con il denaro...

lo sfruttamento poliziesco della tecnologia (transistors, cellule fotoelettriche, microcamere, pavimenti sensibili...), l'industrializzazione della repressione (polizia di contea, polizia di stato, F.B.I. ...) hanno dato il foglio di via a Scarface che, ripassato l'Atlantico, dopo un soggiorno alla Santé, vagabonda per il milieu riscoprendo l'amicizia e il gusto per l'avventura. Il nero americano, vecchio lupo solitario, muore davanti ad un piano con la pistola scarica.

i calcinacci
l'ombrello gonfio
la rapina, il grano, la pula, la morte,
la donna
un altro luogo, un'altra storia, sempre
becker melville giovanni enrico
il cucchiaio e il cemento
Letizia
Manù che muore in mezzo al mare
dall'auto in corsa, un colpo di pistola
dalla Santé ad un vecchio garage
la realtà è una 45 carica
l'amicizia
è una segheria che brucia
i rumori
la complicità, i ricordi, i frammenti,
la violenza

L'incodificabile: la violenza, il fantastico.
I codici: la continuità.
l'ESSERE VIOLENTO, l'ESSERE FANTASTICO è agire sulla continuità, incidere le codificazioni.
La biblioteca di Babele è saturazione di schemi. Il bibliotecario emofiliaco disperso nello spazio/tempo vede la sua molteplicità allontanarsi nello specchio: cerca nelle DIECIMILA COSE l'incodificato.
La capacità fattuale dell'uomo ha creato il mondo degli oggetti, poi l'oggetto previlegiato, proiezione della sua emozionalità: il libro.
E' il libro che dissangua il bibliotecario di Babele.

L'oggetto filmico ripropone delle funzioni reciproche tra oggetto e personaggio, l'incontro-scontro tra personaggio fisico e personaggio oggettuale è la ripetizione schematica d'un rapporto violento "manipolato".
La violenza e il fantastico codificati: la violenza e il fantastico uccisi negli schemi.
La violenza è il tessuto dell'azione nel tempo presente: il poliziesco come genere crea lo spazio funzionale alla violenza "manipolata". E' il rapporto spazio/violenza che discrimina dall'avventuroso, dove la violenza usufruisce di spazi previlegiati: lo spazio dell'avventura.

Il poliziesco, come genere, si struttura su un DATO (archetipo comportamentistico proprio d'un gruppo e antitetico alla media comportamentistica) successivamente frammentato e specificato da ogni oggetto e/o serie; di seguito... intrecci intersecantisi e intercambiabili.
Il discriminante del continuum narrativo è il personaggio (lettore previlegiato) elemento qualificante l'intreccio.

L'altro lettore scopre la storia attraverso le re-azioni d'un personaggio tipizzato: il "professionista".
Il personaggio/professionista isola le funzioni specificandole in base alla propria tipizzazione.
Il professionista (l'uso degli intrecci) dà il codice.
Il codice è la metafora d'una realtà divisa.

La potenzialità fisica del personaggio nello spazio (la città, le strade, l'autostrada, la frontiera, un altro stato, la frontiera, un altro paese, il fiume, oltre il mare, il cielo... i passi di corsa, il respiro, l'affanno, giù per le scale, lo scatto delle scale di sicurezza, il ronzio dell'auto, del motoscafo, del jet) e i rapporti personaggio-oggettualità definiscono l'arco narrativo nel quale s'attua il poliziesco.
L'azione, **da sein** del personaggio, è quel continuum descrittivo che si isola nell'arco narrativo: il tempo presente.

L'alibi letterario del poliziesco ha nel delitto perfetto (progettualità utopica) l'ipotesi decodificante, quindi soluzioni omologhe alla realtà.
Nel giallo lo spazio è quello claustrofobico della psicologia, dei sentimenti.
L'intrigo è l'ipotesi letteraria della realtà: il personaggio è l'occasionalità del crimine, l'agire intuitivo, il progetto: la lenta acquisizione della disponibilità all'omicidio.
Tutto per recuperare, e far sopravvivere, attraverso la a-normalità di una situazione « ipocondriaca », i processi della realtà (catarsi mimetica).
Contaminazione dei tempi: il passato giustifica il presente per un futuro utopico.

L'uso del passato come discriminante fra due generi. Il flash-back, convenzione cinematografica, esplicativo della diversa funzionalità del passato nella trama e nel personaggio.

— **Marnie**: il flash-back è l'unità discreta del codice di lettura.
— **Point blank**: la giustificazione dello sviluppo « violento » del personaggio.

— **Marnie**: unica possibilità di lettura, non equivoca, della psicologia e del gioco emozionale di Marnie.
— **Point blank**: possibilità (non cinematografica) di lettura moralistica della violenza del personaggio, non necessitante al suo sviluppo (**The split**).

E' nell'azione (presente) che emerge la dimensione morale del professionista (che è anche il suo essere passato): Marvin... **The killers**, Ventura... **Le deuxième souffle.**
Nel '35 californiano C'ERANO gli eroi e C'ERANO i malvagi, una dicotomia precisa in un equilibrio specifico, un rapporto naturale tra legge e reato in funzione dell'epilogo « il delitto non paga ». Il genere è inesauribile (le possibilità finite), ciclico. La strutturazione dell'arco narrativo secondo schemi non richiede che l'agire violento del personaggio sia condizionato da scelte, tutto si svolge secondo l'« economia » della trama.

Se qualcuno ti vuol colpire, tu colpisci prima. Se qualcuno ti vuol disarmare, disarmalo. Se qualcuno vuole ucciderti, uccidilo.

L'avventuroso assorbe dal poliziesco la violenza che inserisce in uno spazio previlegiato: lo spazio dell'avventura, del « passato », dei sentimenti, delle giustificazioni.
Il professionista, dal viso marcato e asimmetrico, dai gesti economizzati e intenzionati, si pulisce la faccia, si fa crescere due baffetti e diventa enfatico. Lascia l'abito nero, l'impermeabile spiegazzato, per indossare cavallery, jeans, giubbotti, camiciotti, berretti da marinaio, stivali da caccia. Al di là delle montagne, del fiume, del confine, del mare, del cielo fa considerazioni sulla morte.

Dequalificazione del genere (o mutazione; ipotesi: **La signora nel cemento**, **Intrigo a Montecarlo**).
Le rapine, i furgoni sventrati, le banche assaltate, la grana... dov'è la pupa bionda di **Giungla d'asfalto**?
Sinatra accende il televisore nell'albergo, « braccato » dalle stanche rughe di Conte, e appare Daniel Boone: l'avventura, l'altra ipotesi.

Le giustificazioni, il donchisciottismo, l'illusione e la disillusione (narcisistico specchiarsi alla superficie dell'ordine), creano quello spazio « ambiguo », quel senso « deludente » del poliziesco europeo (l'ALTRO è imitazione) che si sedimentano sull'unico DATO dalle nette contrapposizioni.



La violenza del cinema americano viene istituzionalizzata, ricodificata in funzione « culturale »: le si crea uno spazio previlegiato.
Nel cinema francese, in special modo quello dovuto alle esperienze e ai ricordi di José Giovanni, troviamo un continuum, la storia è una sola, frammentata, dispersa, polverizzata. Ricostruire la storia non dà la trama, bensì individua la matrice poetica dell'operatore: il gusto per l'avventura, l'amicizia virile...

L'attore americano (Star) è lo specifico fisico d'una media comportamentistica: il cinema americano è il continuo adeguamento dell'UOMO TIPIZZATO (incidentalmente attore) alle esigenze del personaggio tipizzato (e l'inverso).
L'equivoco americano dell'attore: Paul Newman, la disponibilità media a tutte le sollecitazioni schematiche (**Billy the Kid, The Hustler, Cool hand Luke, Hombre, Detective story**).
Dietro l'uomo/personaggio-tipizzato c'è lo spessore degli schemi del poliziesco: il caratterista: il funtivo all'intrecoio.
L'oggetto funzionale al ruolo cinematografico: Lee Marvin, la disponibilità fisica al genere (**The killers, Point blank**).
Oltre il personaggio tipizzato: l'equivoco: il riemergere della trama: dei meccanismi.
L'oggetto funzionale allo schema: Jim Brown, il genere (**The split**).

Becker, Melville, Giovanni reagiscono diversamente e/o accidentalmente al poliziesco americano.
Becker: la rinuncia al personaggio, ipotesi microgruppo (**Le trou**).
Melville: lo schema standard, l'impossibilità a tipizzare il personaggio (**Le samuraï**).
Giovanni: la funzionalità hammettiana del « passato » al genere (**Le trou, Simphonie pour un massacre, Le deuxième souffle, Les Aventuriers, Ho, Le rapace, La loi du survivant...**).

Bogart
La Sierra Madre
il vento del deserto disperde l'oro
Bogart lascia gli States
Congo
Letizia è presa dal mare
c'è sempre un muro che impedisce di vedere il tramonto
la città
avvolge-coinvolge
le strade, le luci, le case, i bar, i cinema, il metrò, i telefoni,
i cartelloni pubblicitari,
i garages,
c'è sempre un'altra targa per una DS
c'è sempre un calibro per Frank
la città
è camminare, guardare le vetrine, prendere un autobus,
birra e carne fredda
la periferia,
i ballatoi, i piccoli hotel, le automobili,
Bogart ha scavato, sudato, sputato sangue per polvere
Manù e Roland
s'immergono felici, l'acqua è tersa
la coscienza sporca dei predoni del West
Harvard e i corsi di sociologia
sono bruciati in una segheria
rosi dal buco
dimenticati da Blot su un marciapiede
ma c'è sempre una spia
un boia
è il bellino della cella sei

L'uso dello schema: la giustificazione anarchica (**La bande à Bonnot**).
La rossa che soffia! L'assalto, la preparazione, la ricerca dell'oggetto (il fucile calibro dodici, l'automobile)... poi la donna che nasconde il fuggiasco, il rifugio, l'eliminazione dei complici, la morte del capo.
Bonnot non esiste.
Dillinger che muore davanti al cinema: il genere eteronimo, la tipizzazione afasica, « culturalizzata»: il museo della scienza, i libri, l'anarchia-pretesto; ma il

fucile calibro dodici (anticipazione dell'uso terroristico del mitra), gli assalti, i morti, i meccanismi, infine (veri protagonisti/personaggi), non conoscono Proudhom, come il poliziotto, e ripetono a memoria la lezione americana.

quattro per quattro e un bugliolo
... altriment,
proprio loro assaltano
la banca...

(c'è sempre un albero davanti alla macchina
e brucia
c'è sempre un motoscafo
e muore
c'è sempre un appuntamento
e massacra)

Stark-Parker
in America si riscopre il lupo solitario, narrativamente
in America si ha tutto
non amici
ma l'ultimo samurai ha gli occhi tristi
e muore

con la collaborazione di William C. Williams, Chase, Hammet, Giovanni, Bogart, Melville, Ritt, Siegel, Becker, Penn, Douglas, Marvin, Stark, Enrico, Ventura, Spillane, Dillinger, Rosemberg, Woolrich, Chandler, Fuller, Deray, Gabin, Hoover, Borges, Foucault, Paul Menard, Hitchcock, Brooks, Robbe-Grillet, Bruce, Rossen, e una Colt 357 magnum...

**LUIGI COLLO**
**DARDANO SACCHETTI**

## Errata corrige del n. 7-8

p. 31 17ª riga **immaginazione** e non **immagine**
p. 97 ultima riga exergo **prompte** e non **pronte**
p. 142 penultima riga **jongleries** e non **songleries**
p. 143 3ª riga **tendere** e **Chronik** e non **tendare** e **Chronick**
p. 143 19ª riga **esportò** e non **importò**
p. 143 21ª riga **presto** e non **presti**
p 149 26ª riga **dei** ruffiani e non **di** ruffiani
p. 166 32ª riga **assenza** e non **essenza**
p. 181 ultima riga **meccanico** e non **meccanica**
p. 203 6ª riga **pozione** e non **posizione**
p. 203 18ª riga **elementali** e non **elementari**
p. 212 26ª riga **è** costretta e non **e** costretta
p. 215 12ª riga **mancato** e non **marcato**

---

Nel prossimo numero recensioni di **Il seme dell'uomo, Hollywood Party, La vergogna, Impiccalo più in alto, Josephine, Yellow Submarine, Di pari passo con l'amore e la morte, La forza può attendere, Jerryssimo;** e inoltre corrispondenze da Trieste, Venezia, Bergamo, Pesaro. Sorrento, Locarno.



# Teoria (e pratica) della (contro)informazione

« Come i fiori volgono il capo verso il sole, così, in forza di un eliotropismo segreto, tutto ciò che è stato tende a volgersi verso il sole che sta sorgendo nel cielo della storia. Di questa trasformazione, meno appariscente di ogni altra, deve intendersi il materialismo storico ».

(W. Benjamin)

Gli occhi e le orecchie del mondo sono da lungo tempo bloccati. I mezzi di comunicazione di massa rappresentano i sacerdoti di un'ottica e di un'acustica repressive. Partendo da quegli stessi mezzi, o cercandone altri più nuovi, voci diverse si levano nel deserto. Una di queste voci, delle più lucide, delle più squillanti è quella di **The Newsreel. The Newsreel**: Box 302, Canal Street, New York 10013. Si tratta di un'organizzazione composta da 30 o 40 cineasti in lotta contro la società americana. Essi producono, girano, distribuiscono film che servano ad un unico scopo: consolidare, migliorare quel Movimento che, in modo via via crescente, si oppone alla Great Society, e cerca di smascherarla, oggi, per distruggerla, quanto prima. Il Movimento, orfano di qualunque tradizione, assolutamente nuovo rispetto alla vecchia sinistra, sindacale e intellettuale, spazzata via dal maccartismo, ha dovuto scoprire — reinventare o creare — le proprie armi, i propri programmi, le proprie forme di vita. Una delle operazioni fondamentali, in tale ricerca, è stata la negazione della Cultura, in quanto mito repressivo del sistema. L'immaginazione cessava di servire la sublimazione estetica, per porsi al servizio della lotta di classe. Violentata in quanto Cultura — usata nelle piazze o nei campus — anche l'avanguardia artistica, in sé impotente di fronte a un sistema onnivoro, porgeva nuovi strumenti di lotta. Inventare nuove forme non significa più inventare « forme poetiche » ma forme di azione vitale. In particolare di **azione politica**. Esse si rivolgono contro quella Cultura che il Movimento ha negato ma che il Sistema continua a produrre ed imporre. Di tale lotta **The Newsreel** rappresenta un momento preciso: esso si propone come servizio rivoluzionario d'informazione, in funzione alternativa rispetto ai Media dell'Establishment. **The Newsreel** — denominazione finale, dopo le iniziali proposte di **Guerrilla News** e **Radical Newsreels** — è sorto a New York presso la Film-makers Cinémathèque, il 22 dicembre 1967. Nato come atto politico esplicito, esso si serve di una serie di canali di distribuzione, come l'Underground Press, la cui connotazione politica è assai meno marcata, ma che per il solo fatto di esistere **off** e di essere disponibile ad operazioni di sensibilizzazione politica diventa uno strumento efficacissimo di lotta.

« Vi è implicita nel termine **Ideologia** l'idea che in certe situazioni l'inconscio collettivo di certi gruppi oscura a se stesso e agli altri le condizioni reali della società e in questo modo le fissa, immobilizzandole idealmente» (Mannheim).

Il totalitarismo ideologico appare come la grande aspirazione della società neocapitalistica avanzata. Incapace, per congenito tumore di marxiana diagnosi, di eliminare durevolmente le proprie oggettive contraddizioni, essa tende a sopprimerle nella percezione che dà di se stessa.

« L'ideologia è sistematicamente pensiero che si autoillude » (Wolff).

I mezzi di comunicazione di massa sono i canali di più ampia ed efficace diffusione delle ideologie dominanti: una volta accettate dalla gran parte dei membri della società, esse risponderanno a due esigenze precise del Sistema. Una economica: creare nuovi consumatori di surplus e, conseguentemente, in un folle circolo vizioso, nuovi produttori di esso; una politica: far accettare l'Esistente come l'Unico, il Fatale. Quel Diverso che è sempre più necessario e possibile si allontana dalle coscienze (non più tali) fino a non essere nè percepito nè desiderato.

« Il possibile non è che la tendenza profonda del reale... » (Lefebvre) ma: « ...l'ideologia serve proprio a negare l'esistenza di elementi di inquietudine nella società, sulla base del principio della profezia auto-adempientesi, per cui quanto più stabile si crede una situazione, tanto più stabile in effetti diventa » (Wolff).

Le operazioni attraverso le quali una realtà di sfruttamento diviene, nelle immagini che dà di se stessa, armonica e desiderabile non sono univoche: esse

cominciano, al livello più banale, nella scelta di una notizia piuttosto che di un'altra, o nell'uso di un linguaggio che neutralizzi e distorca la notizia che, pure, viene data, e così via. Ma la connotazione ideologica (mistificata, mistificante) dell'informazione « passata » attraverso i canali dei mezzi di comunicazione di massa va aldilà dei sotterfugi ora ricordati.

Certo, il medium informativo è di per sé — in quanto strumento tecnico — sostanzialmente neutro. E tuttavia lo sviluppo in certi sensi e non in altri del mezzo tecnico stesso, il rapporto istituito col pubblico (per farne un **suo** pubblico), il ruolo che gli è stato assegnato nel contesto sociale ne hanno fatto uno strumento alienato-alienante in maniera intrinseca — oltre il quoziente di falsità contenuto nella singola notizia.

« Anche i fatti diventano finzioni se non sono visti con i mezzi appropriati » (Laing).

La connotazione ideologica proviene, cioè, dal contesto storico, politico, culturale nel quale il mezzo informativo si collega. Il campo di forze del Sistema tende, d'altra parte, ad essere conservativo. Ogni nuova energia viene in qualche modo controbilanciata: la risultante dev'essere zero perché il sonno del Sistema sia tranquillo. Una forza, un'energia che non abbiano coscienza della operazione fagocitante che sarà operata ai suoi danni, e che non elabori una risposta politica adeguata, rischia di contribuire solo all'equilibrio del campo.

In **The Newsreel** l'operazione di costante mistificazione e di quotidiana neutralizzazione del Nuovo, messa in atto dall'Establishment, è denunciata, una volta per tutte, nella sua dichiarazione iniziale (1). Da quel momento suo scopo è stato: agire fuori e contro i mezzi di comunicazione della società americana; creare una pratica quotidiana di contro-informazione (e, naturalmente, di contro-formazione). Un cinema di militanti per militanti, o per futuri tali, dato l'impegno didattico delle opere. Un cinema che serve, subito, per imparare a conoscere quanto, presto, sarà necessario fare (la Rivoluzione).

I film prodotti da **The Newsreel** sono stati provvisoriamente divisi in tre categorie: film d'informazione (resoconti di fatti importanti: dimostrazioni, lotte...); film di educazione (più lunghi, comprendono interviste, studi sui problemi urbani, sulla scuola...); film tattici (rispondono ad esigenze precise: es. la geografia di Washington o del Pentagono, i metodi per proteggersi dalle cariche della polizia...).

I film sono destinati a studenti, gruppi dei ghetti, gruppi pacifisti, hippies, a chiunque sappia farne uso nel corso del suo lavoro — per incrementare il dibattito, per appoggiare l'azione. La distribuzione — che è gratuita — avviene tramite le reti dell'Underground Press, della Film-makers' Cooperative, dello SDS.

La proposta « diversa » — rivoluzionaria — di **The Newsreel** non si esaurisce, così, nei suoi contenuti (nelle cose filmate) e neppure nel modo di filmarle, ma investe la produzione e la distribuzione, investe l'uso stesso del film. Mentre lavora alla liberazione dell'uomo e del suo lavoro, **The Newsreel** libera il Cinema — lo libera dal Mercato, lo libera dal Museo.

Per **The Newsreel**, che parte dai risultati di una rigorosa analisi politica, i mezzi d'informazione del Sistema sono un nemico cui opporsi frontalmente. Altri film-makers o gruppi di film-makers non hanno la stessa limpida consapevolezza della funzione ideologica dei Mass Media. Fare un film può essere il modo per conquistarla. E' il caso di **The seasons change**, prodotto dal Documentary Interlook, che nasce come discorso sul rapporto tra la realtà e i mezzi d'informazione. La realtà sociale è contraddittoria, ma una quotidiana, diseducata percezione non rileva le contraddizioni. Esse divengono chiare quando esplodono e il film mostra infatti la repressione contro gli hippies al tempo della convenzione di Chicago. Limitarsi a filmare la contraddizione esplosa — la violenza, la brutalità, la paura — è, tuttavia, abbastanza inutile: il linguaggio è alienato ed aliena quella realtà che era, ma non è più, rivoluzionaria. Il film ha coscienza di ciò e mette la contraddizione esplosa-filmata in costante rapporto: a) con l'immagine che i normali canali d'informazione danno di essa; b) con le contraddizioni quotidianamente presenti, anche in periodo di calma, e dunque presenti anche quando lo spettatore vedrà il film. Sotto questa luce, anzi, egli deve vederlo. Questa « coscienza del passato per la coscienza del presente » è chiarissima in **The Newsreel**. I suoi film sanno sempre che la manifestazione, il comizio filmati giungeranno in ritardo allo spettatore, come Passato. E dunque come tale lo filmano, non come Presente ma come Storia (o semmai Presente come Storia). I film appaiono così sempre estremamente « freddi », e da ciò nasce la loro efficacia di reale didassi politica. Il contrario,

(1) Cfr. «Prima dichiarazione» di *The Newsreel*, in «Ombre Rosse» n. 6 gennaio '69.



cioè, del film degli Étans Généraux du Cinéma sul Maggio. In esso lo stile, il linguaggio è omologo alla realtà presentata: non l'analizza, la sottolinea soltanto. Uno stile rapido e convulso per gli scontri con i flics, calmi piani-sequenza per i sit-in nelle facoltà occupate, etc. Il film è ridondante rispetto al reale: vedendolo proveremo ancora simpatia per gli studenti ed antipatia per la polizia, o il PCF, ma non avremo imparato molto.

Diciamo che i film di **The Newsreel** danno energia e indicazioni sull'uso da fare di tale energia, il film sul Maggio sublima l'energia che già possediamo. Laddove **The Newsreel**, in nome della sua lucida scelta stilistica-politica, riesce ad essere Prassi, il film francese non vi riesce: rimane un fatto sentimentale, non diviene mai un Atto politico. I film di **The Newsreel** sono atti di vita, sono azione — e dalla vita e dall'azione privilegiano un terreno, un tempo precisi: quelli della lotta politica, della lotta di classe. I cineasti hanno variamente interpretato il mondo, ma si tratta di cambiarlo.

« Sotto il segno dell'alienazione ogni singolo aspetto della realtà umana è sottoposto a falsificazione ed una descrizione positivistica non può che perpetuare quell'alienazione che essa stessa non è in grado di descrivere ed ottiene soltanto il risultato di approvarla ulteriormente » (Laing).

Il documentario come viene generalmente concepito, e tutto il cinema naturalistico, verosimile e non vero, vanno nella stessa direzione, di frustrazione di un Possibile Diverso, almeno quanto il « film d'evasione », che si propone come falso, inventato, irreale, e però, nella misura in cui non arricchisce ma mortifica la Fantasia, ripropone a modello la (ir)realtà quotidiana.

« Nel film il regista è dio, nel documentario Dio è il regista » (Hitchcock).

Ma il Capitalismo, non Dio, ha creato la classe operaia e i suoi problemi. Pertanto, in un documentario, il Capitalismo è il regista, e lo rimane per quanta patina di realismo l'opera si dia. Il problema non è mostrare le cose vere, ma come sono veramente le cose. Dalla « Prima Dichiarazione » di **The Newsreel**: « ... Noi siamo impegnati in un processo di liberazione rispetto a numerose concezioni in vigore nella società americana, così come siamo in lotta per cambiare i suoi sistemi di organizzazione e di controllo. La nostra solidarietà va a coloro che lavorano per rendere tangibile questa liberazione, questo cambiamento, in America e altrove. Perciò abbiamo intenzione di fare film su questa gente e sul suo lavoro. **La nostra concezione dell'informazione è definita dalla nostra esperienza, che è vicina a quella delle persone che lavorano per cambiare le cose** ». Mostrare come sono veramente le cose, per **The Newsreel**, significa mostrare come cambiare le cose. E, concretamente, partecipare alla lotta per cambiarle.

« Se vuoi la conoscenza, devi prendere parte alla pratica di trasformare la realtà. Se vuoi conoscere il sapore di una pera, la devi trasformare, mangiandola personalmente » (Mao Tze Dun).

Machover e Lacativa sono, tra i registi di **The Newsreel**, gli autori di **Black Panther**, cinegiornale in bianco e nero, durata 15', sull'organizzazione rivoluzionaria negra. **Black Panther** è un film di parola-azione contrapposte, nella prospettiva di un cinema didattico che cerca di verificare di fronte al pubblico le parole e i gesti dati come consequenziali. Si ha, cioè, un ribaltamento dello schema del cinema americano classico: azione-riflessione. Esso era proprio del cinema dell'eroe e dell'audacia, affermazione degli ideali individualistici del pensiero borghese, negazione della frustrazione a cui a mano a mano la società borghese reale li condannava. Ne sortiva una dialettica che è morta nel momento in cui la società borghese ha ucciso definitivamente i propri ideali. L'eroe è finito anche ad Hollywood — e solo degli stupidi corrono sui bolidi di **Linea rossa 7000**. Un cinema nuovamente dialettico non può che essere, oggi, un cinema rivoluzionario. Lo schema di **The Newsreel** ribalta quello classico in: riflessione-azione-sintesi. La sintesi è: Prassi rivoluzionaria.

La parola è filmata in piano-sequenza fisso, perché come tale impotente, mentre i gesti (azione, lotta) sono filmati in campo lungo — vediamo e giudichiamo —, poi in campo medio — compromettiamoci con questi gesti rivoluzionari. Il film si continua nel **suo** pubblico: tocca ad esso, ora, parlare, giudicare, agire. Il tema e i fini del film sono « dati » fin dall'inizio: chi non è interessato può andarsene — chi ci sta (il Movimento) avrà dei film non autoritari, non mistificati: dei film che **gli** servono.

**The Columbia Revolt** si presenta come film analogo, stilisticamente=politicamente. Anch'esso, infatti, non si concede alcuna indulgenza verso la retorica, verso una sottolineatura del reale in senso emotivo e mitizzante, anche in quei

momenti che, convenzionalmente, la richiederebbero (sit-in, manifestazioni, scontri con la polizia), mettendo altresì in rilievo la politicità dei momenti più quotidiani dell'occupazione. **The Columbia Revolt** non è un film epico in senso tradizionale, ma mostrando la cronaca che si fa storia lo diviene in un senso brechtiano, didattico. Il film possiede un aspetto peculiare: alla sua realizzazione hanno partecipato i protagonisti stessi della rivolta, gli studenti della Columbia University. Un film collettivo su una situazione collettiva. Un film esemplare che nasce in un contesto esemplare di comune sperimentazione. Uno scambio continuo di esperienze, una quotidiana, reciproca verifica ha legato per tutto il corso della lotta gli studenti della Columbia e i registi di **The Newsreel**. Per gli studenti fare il film era un momento della lotta, per i registi era partecipare alla lotta.

« Da dove provengono le idee giuste? Cadono dal cielo? No. Sono innate? No. Esse non possono venire che dalla pratica sociale: la lotta per la produzione, la lotta di classe e la sperimentazione scientifica » (Mao Tze Dun).

**The Columbia Revolt** traduce in immagini le « idee giuste » scaturite dal **lavoro politico** e dalla **ricerca cinematografica**: al momento della proiezione gli spettatori assistono ad una lezione in atto, per loro ancora operante.

Dunque, i film di **The Newsreel** sono film didattici nel senso vero del termine, come lo sono i film di Rossellini: non didascalici (autoritari, repressivi) ma realmente politici — agiti nel presente per il futuro. Film del Progresso che, appunto nell'accezione rosselliniana, è progresso storico dell'uomo verso la sua liberazione, verso la sua « armonia cosmica ».

**The Newsreel** e **Atti degli Apostoli** vanno nella stessa direzione: la differenza consiste soltanto nel processo di percezione del territorio. Rossellini ha una visione totale della dimensione e della situazione della Terra come pianeta, il suo film è **la sintesi del mondo**. **The Newsreel** rivolge il suo sguardo a porzioni spazio-temporali dall'orizzonte delimitato, descrive e analizza immagini specifiche e particolari: dell'assieme ha l'**idea** — quella che gli proviene dal marxismo come teoria scientifica rivoluzionaria —, i suoi film sono le singole tessere di un vasto mosaico in trasformazione.

« L'educazione proletaria, tra tutte le condizioni, ha dunque in primo luogo bisogno di un quadro, di un territorio reale **in cui** si educa. Non come la borghesia, di un'idea **a cui** si educa (...). Poiché veramente rivoluzionaria non è la propaganda delle idee, che stimola ora qua ora là ad azioni ineffettuabili..., veramente rivoluzionario è il segnale segreto dell'avvenire... » (W. Benjamin) (2).

**STEFANO BECCASTRINI**
**MARCO MELANI**

## Un cinegiornale "neorealistico„

Ci interessa un cinema che sia politico in quanto prefiguri il futuro (cinema, quindi, di finzione: di utopia) o rifletta il (e sul) presente (cinema di documentazione, cine-giornale); non ci interessa un cinema che ripeta il passato: cinema che si vanti di un « finalmente si può parlare di... » quando i tre puntini nascondono qualcosa che già tutti sanno, e che avrebbe il solo merito di essere stato promosso a soggetto cinematografico: troppo poco.

Cinema di finzione: ipotesi, progetti, fantasie, immaginazioni, sogni: politici, però, in quanto sostenuti da una speranza o da una disperazione: utopie che **ci** coinvolgono, nelle quali noi — spettatori (oggi), attori (forse, domani) — siamo **dentro**.

Cinema di documentazione: intervento qui e ora, registrazione **(audio-visiva)** diretta del reale e canali di distribuzione rapidi, che non invecchino ciò che è stato registrato giovane. Coscienza, anche, che registrazione tale e quale non si ha mai: se si fa cinema **si finge**, necessariamente; uno schermo non è una finestra; al massimo lo **vuol** essere: una convenzione stilistica. « The Newsreel », p. es. (il cinegiornale statunitense, indipendente, animato da Robert Kramer), lo sa, e passa subito dalla « pura » registrazione al cinema didattico, alla informazione che è deformazione (**forma-azione**), proprio per i fini politici che si propone.

(2) I *"Newsreels"* citati nell'articolo, *Black Panther* e *The Columbia Revolt*, e gli altri film, *The seasons change* e *I fatti di Maggio*, sono stati proiettati in Italia nel corso del X Festival dei Popoli di Firenze.



In Italia è troppo spesso mancata questa coscienza del linguaggio: il neorealismo è lo specchio di un equivoco. Voler fare « realtà » con la « finzione » e non sapere fare (vergognarsi di fare) « finzione » con la « realtà » registrata dalla macchina da presa. Far passare per vero ciò che (sullo schermo) è, necessariamente, falso; non approfittare di questo falso per dire più verità con la realtà: quella maggiore verità che deriva dalla possibilità che ha la finzione di essere riflessione sul reale. Disprezzo per lo spettatore, ingannato, umiliato nelle sue capacità critiche, anche quando si proclama di rispettarlo. I mali di una forma che si vergogna, che si nasconde; di qui il realismo che diventa **naturalismo**: falsa coscienza del reale. Un cinema politico italiano non può che essere anti-neorealista.

Neorealistico è invece, p. es., il Cinegiornale del Movimento Studentesco, che non ha il coraggio di passare radicalmente dalla registrazione (efficace) del reale alla deformazione didattica. Neorealistici sono, soprattutto, i cinegiornali « liberi » animati da Zavattini; e **pour cause**. Bozzettismo, approssimazione, reazionarismo « all'italiana »: mali di crescenza si pensava, generosamente, a Pesaro, quando se ne sono visti i primi esempi. Confermati, e aggravati, dal cinegiornale-manifesto, quello romano (« di gruppo », ma coordinato da Ugo Gregoretti): **Apollon, una fabbrica occupata**.

Un lavoro di gruppo: ma un gruppo che unisce gli sforzi non per inventare un nuovo linguaggio, bensì (dato che non si pone il problema del linguaggio: l'eredità del neorealismo) per ripetere il linguaggio che conosce: quello dei padroni. Si chiede agli operai dell'Apollon di collaborare (alla « sceneggiatura », poiché si tratta di un film narrativo)? Essi si rifaranno, senza saperlo (come vogliono i padroni), ai modelli degradati digeriti nelle sale commerciali. Ritroviamo così, sotto le spoglie di un sindacalista CGIL, la caricatura di Alberto Sordi; sotto quelle di un correttore di bozze ex-compagno di Gramsci, Franco Franchi. Uno spettacolo umiliante, non a causa degli sfruttati che confermano la loro condizione di sfruttati (culturalmente, stavolta) ma dei nuovi, inconsapevoli sfruttatori, incapaci di reagire, incoscienti persino che sia necessario reagire. E così il cinegiornale « libero » (produttivamente, ma fino a un certo punto) è schiavo linguisticamente: un cinema politico comincia dal linguaggio e, finché sarà l'individuo e non la collettività a parlare, dall'individuo. Il gruppo dovrebbe agire, mi pare, come propulsore, diffusore di un linguaggio che è (ma non resta) individuale: come gruppo responsabile di una politica culturale che parte dall'individuo per arrivare alla collettività. Non si può compiere d'un tratto il « salto » che consiste nel parlare un linguaggio « collettivo » quando non esistono le condizioni storiche per parlarlo. Lo si può progettare, certo (come fa il gruppo di « The Newsreel », come fanno gli anonimi — ma quanto « autori » — cineasti cinesi che hanno realizzato **L'Oriente è rosso** e **La guerra sotterranea**); non si può pretendere di averlo in tasca liquidando la figura dell'« autore ».

Anche produttivamente il cinegiornale dell'Apollon mi pare un esempio da **non** seguire: un costo di 3 milioni e 700.000 lire, 5000 metri di pellicola sedici per un film di un'ora (secondo quanto dichiarato dagli stessi autori), la formula della ricostruzione dei fatti invece che della loro registrazione. Oggi un cinema a 16 mm. ha costi ben più bassi (l'underground insegna), e ricostruire ciò che è vivo, in questo caso, è un'operazione da becchini, che spaventa chi, di fronte a situazioni politicamente di emergenza, vorrà intervenire con la macchina da presa. Significa morti-ficare il reale. Anche e soprattutto perché l'operazione di ricostruzione a posteriori non è dichiarata, e quindi tutto il film si muove sull'equivoco (neorealistico!) di una finzione vergognosa di esserlo. Così, la finzione è usata non per dire più verità ma per esporre la verità (diciamo: classificarla, « ordinarla »). Ma quanto più efficace sarebbe stato, p. es., il disordine di un film-inchiesta che facesse « vivere » questi operai, e le loro famiglie, invece di farli « recitare »!

Ma poi, alla fin fine, quello che è equivoco linguistico rivela un equivoco ideologico: la presentazione a-critica, astratta, della lotta dell'Apollon non in sé ma come esempio massimo, come Assoluto; la esaltazione, oltre che dell'**Eroe positivo**, delle **Istituzioni positive** è, ancora una volta, la **riduzione** dell'uomo ad alcune sue funzioni, riduzione tipicamente borghese: da questo cinegiornale si ha l'impressione che l'operaio è, e resta, « operaio ». Al di fuori della fabbrica **non esiste: se esiste**, è per scimmiottare ciò che **non** può essere (vedi l'incontro con le famiglie e l'imitazione di Paolo VI - ora non a caso tagliato nella versione definitiva, si crede col consenso degli operai): un uomo disalienato (1).

**ADRIANO APRA'**

1) *Questo articolo è stato già pubblicato su "Proposte ARCI"*.

# CINEMATHEK

Ausgevählte Filmtexte. Format 12x19 cm., 70-120 Seiten
Tutte le fotografie sono inserite nel testo.
Harausgeber: Enno Patalas

Redaktion: Helmut Färber und Herbert Linder

3. Fritz Lang: **M** (sceneggiatura desunta dal montaggio con indicazioni tecniche; 25 foto tratte dal film; intervista con Lang su **M**)

4. Luis Buñuel: **Viridiana** (sceneggiatura desunta dal montaggio senza indicazioni tecniche; 22 foto)

6. Jean Cocteau: **Orphée** (sceneggiatura senza indicazioni tecniche; 20 foto)

9. Jean-Luc Godard: **Vivre sa vie** (sceneggiatura desunta dal montaggio, senza indicazioni tecniche; 28 foto)

12. Ingmar Bergman: **Il silenzio** (sceneggiatura desunta dal montaggio senza indicazioni tecniche; 23 foto)

15. Jean-Luc Godard: **Une femme mariée** (sceneggiatura desunta dal montaggio con indicazioni tecniche; 33 foto tratte dal film)

17. Alexander Kluge: **Abschied von gestern** (sceneggiatura desunta dal montaggio con indicazioni tecniche; 30 foto tratte dal film)

18. Jean-Luc Godard: **Les Carabiniers** (sceneggiatura desunta dal montaggio con indicazioni tecniche; 33 foto tratte dal film)

20. Tennessee Williams: **Baby Doll** (Regia: Elia Kazan) (sceneggiatura originale senza indicazioni tecniche; 23 foto tratte dal film)

21. Jerzy Skolimowski: **Le Départ** (sceneggiatura desunta dal montaggio con indicazioni tecniche; 34 foto tratte dal film)

22. François Truffaut: **Tirez sur le pianiste** (sceneggiatura desunta dal montaggio con indicazioni tecniche; 25 foto di cui 15 tratte dal film)

23. Jean-Marie Straub: **Chronik der Anna Magdalena Bach** (sceneggiatura originale controllata sul montaggio definitivo, con indicazioni tecniche; 37 foto tratte dal film)

in preparazione:

Jean-Luc Godard: **Le Gaï Savoir** (sceneggiatura desunta dal montaggio)

Jean-Marie Straub: **Nicht versöhnt** (sceneggiatura originale controllata sul montaggio definitivo)

Verlag Filmkritik, Frankfurt
In Italia: presso Libreria Tombolini, Via IV Novembre 146, Roma

ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO
presenta un film di MIKLÓS JANCSÓ

# SILENZIO E GRIDO

con ANDRÁS KOZÁK
ZOLTAN LATINOVITS
JÓZSEF MADARAS



# CINEMA & FILM

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GR. I

